



Le politique dans les romans de Lindsey Collen

Hélène Perrin

► To cite this version:

Hélène Perrin. Le politique dans les romans de Lindsey Collen. Littératures. Université de la Réunion, 2014. Français. <NNT : 2014LARE0002>. <tel-01153366>

HAL Id: tel-01153366

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01153366>

Submitted on 19 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

ÉCOLE DOCTORALE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

THÈSE DE DOCTORAT

Études du Monde Anglophone

LE POLITIQUE DANS LES ROMANS DE LINDSEY COLLEN

Héléna PERRIN

Thèse Dirigée par

Professeur Eileen WILLIAMS-WANQUET

Soutenue le 29 septembre 2014

Membres du jury:

Georges LETISSIER, Professeur à l'Université de Nantes

Catherine PESSO-MIQUEL, Professeur émérite à l'Université Lumière Lyon 2

Sandra SAAYMAN, Maître de conférences à l'Université de la Réunion

Eileen WILLIAMS-WANQUET, Professeur à l'Université de la Réunion



UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

ÉCOLE DOCTORALE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

THÈSE DE DOCTORAT

Études du Monde Anglophone

LE POLITIQUE DANS LES ROMANS DE LINDSEY COLLEN

Hélène PERRIN

Thèse Dirigée par

Professeur Eileen WILLIAMS-WANQUET

Soutenue le 29 septembre 2014

Membres du jury:

Georges LETISSIER, Professeur à l'Université de Nantes

Catherine PESSO-MIQUEL, Professeur émérite à l'Université Lumière Lyon 2

Sandra SAAYMAN, Maître de conférences à l'Université de la Réunion

Eileen WILLIAMS-WANQUET, Professeur à l'Université de la Réunion



i. = RÉSUMÉ / SUMMARY

Le politique dans les romans de Lindsey Collen

Nous avons proposé une approche du concept de politique à partir des romans de Lindsey Collen qui auront servi de toile de fond à notre recherche.

Notre étude envisage le politique en trois temps qui sont les trois temps selon lesquels Rancière définit le mouvement politique à savoir, l'état initial appelé police, la remise en question de cet état qui est le fait de la politique et l'option d'ouverture que Rancière appelle le politique.

Le premier temps énonce un état (État) initial. C'est la société mauricienne qui sera, dans les romans de Collen, cet « état » initial. Elle sera envisagée sous le jour d'une Infrastructure ou base économique et d'une Superstructure, c'est-à-dire la conjonction des appareils dits répressifs et des appareils idéologiques chargés de maintenir le pouvoir en place.

Le deuxième temps marque la prise de position, la rupture désirée de cet « État » initialement exposé.

Le troisième temps est le temps du politique, le temps de la « troisième option », celle que nous avons inscrite en parallèle du concept de réel en tant que béance et d'absence d'achèvement. Le politique s'inscrit chez Collen à travers l'agencement de réseaux d'images qui dépassent la réalité pour donner une autre dimension interprétative aux événements. L'Autre en tant que manifestation du politique intervient avec l'autre lieu ou l'Utopie que Collen expose dans ses romans. L'Autre, c'est aussi le féminin en tant que principe en correspondance directe avec la notion de réel et de politique. Enfin, toujours dans une démarche d'inscription filigranée de l'altérité, nous avons proposé d'explorer les notions du mythe et de la danse.

Notre démarche analytique et réflexive aura envisagé le concept de politique sous ces trois angles qui en constituent l'aboutissement.

MOTS CLÉS: Le politique, État policier, État, La politique, l'Altérité, le Réel, La différence, le texte.

Politics in Lindsey Collen's novels

Our research endeavours to demonstrate politics under these three aspects which constitute its theoretical backbone.

We propose an approach of politics as a concept, having chosen Lindsey Collen's novels as background for this study. Our study considers politics under three aspects.

The first aspect named "la police" by Jacques Rancière concerns the Mauritian society which is exposed as being a conjunction of economic and repressive apparatuses in charge of preserving the State. These forces fall under two categories namely Infrastructure and Superstructure, which function in order to maintain the State in its initial form. They act as conservative forces.

The second aspect of politics involves a scission from this initial state in order to open the way to change and flexibility. Jacques Rancière calls it "la politique".

The third and last moment of politics is an opening towards the unachieved, in echo to the concept of the « real », that is with the abstract and the unknown. In Rancière's theory it corresponds to "le politique". Politics intervenes in the novels when Collen makes use of images which transcend reality and confer another dimension to interpretation. We also considered the « other » as a concept in direct equivalence to politics. When referring to the other, we consider issues like utopia, the feminine, myths and dance. All these issues evoke alterity in the sense of bypassing the known in an attempt to open new options.

KEY WORDS: Politics, political state, State, Alterity, Other, the Real, difference, text.

EA 4078-CCLC (Contacts de Cultures Littératures et Civilisations)

Sous équipe CRLHOI

Université de la Réunion

15, avenue René Cassin

CS 92003 97744 Saint Denis Cédex 9

La Réunion - France

À mon éternel dépassement: Iris et Swann.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont avant tout au Professeur Eileen WILLIAMS-WANQUET non pas parce qu'il est de rigueur de citer avant tout son directeur de thèse mais parce que cette thèse lui appartient autant, sinon plus, qu'à moi. Merci pour un soutien constant, patient, doublé d'une confiance absolue en l'aboutissement de ce projet. Merci d'avoir porté cette thèse, à bout de bras, de l'avoir relancée lorsque je voulais tout lâcher et d'avoir toujours veillé sur chaque moment clé de ce parcours et de m'avoir offert un impressionnant exemple de présence. Ce travail lui est dédié.

Merci à mon mari, pour sa patience. Malgré de longues journées de travail il n'aura jamais refusé les lectures de mes longs paragraphes littéraires. Il ne m'aura jamais rien refusé pour l'aboutissement de ce travail. Merci pour sa patience durant cette double grossesse difficile : celle aboutissant à la naissance de nos jumelles et celle aboutissant à cette soutenance. Dans les deux cas, je reconnais avoir été épouvantable à vivre.

Je remercie également la Région Réunion qui a participé financièrement à ce projet.

Merci à ma mère. Un merci infini. Pour sa présence depuis le tout premier début. Son amour et ses encouragements. Sa volonté de m'apporter son aide autant que de besoin. Elle m'a donné sans compter et a été la nounou/victime à temps plein des jumelles.

Un grand merci aussi à mes amies : Natalie, Corinne et Maria, qui ont cru et qui continuent à croire en moi. Elles savent ce qu'elles ont fait et je leur en serai éternellement reconnaissante.

Un très très grand merci à Olivier Sébastien pour son indéfectible soutien informatique à distance et tout ce généreux temps qu'il a, sans hésiter, offert à mon travail. Son aide et son amitié m'ont beaucoup touchée.

Merci à l'île Maurice : Bruno Cunniah pour sa volonté de m'apporter toute l'aide qu'il pourrait et Lindsey Collen pour le temps qu'elle m'a consacré.

Merci enfin à la famille Siong : Sandra, Joël, Alex, Raphaëlle et Gabrielle pour leur généreuse amitié et leur magnifique aide pendant le dur passage après la naissance d'Iris et

Swann.

ABRÉVIATIONS ET NOTE TECHNIQUE

T: There is a Tide

ROS: The Rape of Sita

GR: Getting Rid of It

M: Mutiny

B: Boy

MMN: The Malaria Man and her Neighbours

LPT: Ledikasyon Pu Travayer (éditeur de Collen)

- Les références à *There is a Tide*, *The Rape of Sita* et *The Malaria Man and her Neighbours* correspondent à l'édition de Lédikasyon pu Travayer (LPT). Pour GR nous avons utilisé l'édition Granta et pour *Mutiny* et *Boy* c'est l'édition Bloomsbury qui a servi de référence.
- Les traductions en note de bas de page du français au créole sont faites par nous. La citation dans sa version originale en créole est mise en note de bas de page alors que la traduction en français est dans le texte.
- Les citations extraites des journaux locaux mauriciens (essentiellement dans l'introduction) sont empruntées d'archives classées au centre LALIT à Port-Louis, île Maurice, sous la compilation « Artforms » figurant en bibliographie.
- Les romans cités en annexe 3 sont sous forme abrégée puisque les réponses citées ont été rédigées par l'auteur qui a choisi cette forme.
- La police de caractère des tableaux a été adaptée afin que les tableaux du présent travail puissent figurer, autant que possible, dans leur intégralité sur une même page.
- Certaines entrées de l'Index sont en gras. Il s'agit des entrées relatives aux noms propres du texte.

Table des matières

<i>i. = RÉSUMÉ / SUMMARY</i>	<i>i</i>
ABRÉVIATIONS ET NOTE TECHNIQUE	VI
INTRODUCTION	13
PREMIERE PARTIE. L'ÉTAT CAPITALISTE ET PATRIARCAL: TOILE DE FOND DES ROMANS	59
CHAPITRE I. L'APPAREIL D'ÉTAT: UNE STRUCTURE HIERARCHIQUE ET REPRESSIVE	63
<i>i. L'Infrastructure.....</i>	<i>66</i>
a) Le succès matériel en échange de la liberté: le psychiatre dans <i>There is a Tide</i>	66
b) Dérision de la bourgeoisie mauricienne: <i>Getting Rid of It</i> et <i>The Malaria Man and her Neighbours</i>	73
<i>ii. La Superstructure</i>	<i>76</i>
a) Les Appareils Répressifs.....	81
– La force policière, entre la violence et le ridicule.....	81
– La Cour ou le dédoublement de la scène du viol.....	84
– L'Armée ou la répression massive	86
b) Les Appareils Idéologiques d'État.....	88
– La famille dans <i>Boy</i> : l'identité sociale face à l'identité ancestrale.....	88
– L'AIE religieux: la cause des femmes	91
– Synthèse des AIE restants: L'éducation, les lois et la censure	93
CHAPITRE II : L'ÉTAT PATRIARCAL: UN HERITAGE PSYCHOLOGIQUE, ANTHROPOLOGIQUE ET METAPHYSIQUE	98
<i>i. La femme, une représentation psychique effrayante</i>	<i>100</i>
a) <i>Getting Rid of It</i> et <i>Mutiny</i> : le visage mortifère de la femme	103
b) <i>Shy</i> dans <i>There is a Tide</i> : la « voix » meurtrissante d'une mère patriarcale.....	109
c) <i>Getting Rid of It</i> et <i>The Rape of Sita</i> : l'Ordre Imaginaire et l'Ordre Symbolique ou comment la femme renvoie au danger d'un gouffre sans fin	112

ii. <i>La femme, un danger à conjurer</i>	124
a) Le patriarcat dans « The Burial of the Dead » de T.S Eliot et dans <i>The Rape of Sita</i> : notion en équivalence ou approche divergente chez Collen	129
iii. <i>La métaphysique ou les origines d'une pensée androcentrée</i>	133
a) <i>There is a Tide</i> : le « mépris » exprimé à l'encontre du corps de la femme	140
b) <i>The Rape of Sita</i> : la représentation de l'humiliation du corps féminin.....	144
c) <i>Getting Rid of It</i> : l'exposition du corps dysphorique	148
DEUXIEME PARTIE. LA POLITIQUE DE LA LITTERATURE: LES STRATEGIES DE REMISE EN QUESTION ET DE DENONCIATION DE L'ÉTAT POLICIER.....	155
CHAPITRE I . LE TEXTE: PRODUCTEUR « D'EFFET-VALEUR ».....	160
i. <i>Le « regard » du personnage</i>	161
a) <i>There is a Tide</i> : le regard porteur d'un raz-de-marée latent.....	162
b) <i>The Rape of Sita</i> : l'expression d'un rapport de force par le regard	163
c) <i>Getting Rid of It</i> : se débarrasser de la peur d'être vu	165
d) La charge émotionnelle du regard dans les romans	168
ii. <i>La position sociale des personnages</i>	172
a) <i>There is a Tide</i> : l'échec que dissimule une situation sociale stable.....	173
b) <i>The Rape of Sita</i> : la dénonciation comme véritable mission des personnages colléniens.....	174
c) <i>Getting Rid of It</i> : le danger de mort lié à l'appartenance bourgeoise	175
d) <i>Mutiny</i> : l'opposition entre les femmes détenues par le système et celles qui l'incarnent.....	177
iii. <i>L'éthique des personnages</i>	178
a) <i>There is a Tide</i> et <i>Mutiny</i> : la tension vers un autre lieu.....	182
b) <i>Getting Rid of It</i> et <i>Mutiny</i> : chercher « l'autre » ou l'expression de la solidarité, de l'amitié et de la souffrance responsable.....	187
– La solidarité.....	187
– L'amitié.....	190
– Le sacrifice.	196
iv. <i>Les « actes de langage »</i>	201
a) <i>The Rape of Sita</i> et <i>Mutiny</i> : la « force » du mot	206

v. <i>La politique du féminisme dans les romans</i>	214
CHAPITRE II . LE « CORPS » DU TEXTE: EXPRESSION DE LA POLITIQUE	220
i. <i>Le corps paratextuel</i>	223
a) Les romans de Collen: des titres de type thématique.....	223
b) <i>There is a Tide, The Rape of Sita</i> et <i>Getting Rid of It</i> : les préfaces et le passage de la liberté individuelle à une liberté du plus grand nombre.....	229
ii. <i>L'inscription de la politique dans le « schéma actantiel » de la narration</i>	234
a) Les romans de Collen: une structure narrative axée autour du thème de la liberté	236
b) Les fonctions des personnages colléniens.....	242
iii. <i>Le texte et les modes de représentation de la différence</i>	249
a) La narration et la différence.....	251
b) La différence graphique.....	258
c) Les différents « genres » en co-présence.....	264
d) Les textes en co-présence ou la transtextualité	281
– <i>Le Râmâyana</i>	283
– <i>The Rape of the Lock</i>	285
– <i>The Rape of Lucrece</i>	286
– <i>The Waste Land</i>	287
– <i>Into the Heart of Darkness</i>	288
– <i>Macbeth</i>	288
TROISIEME PARTIE. L'EXPRESSION DU POLITIQUE: LA MANIFESTATION DE « L'ETHIQUE COMME	
PHILOSOPHIE PREMIERE »	292
CHAPITRE I . LES RESEAUX D'IMAGES: LA DURETE, LE PERMISSIF ET LE CYCLE	297
i. <i>L'imaginaire de la dureté</i>	299
– L'arbre.....	300
– La pierre.....	303
ii. <i>Les images évoquant la perméabilité</i>	306
iii. <i>Le cycle ou l'Eternel retour</i>	309

a) <i>There is a Tide</i> et <i>Mutiny</i> : les cyclones ou la manifestation chaotique du cycle	311
b) <i>The Rape of Sita</i> : le cycle éternel ou la recherche de perfection.....	317
c) Le cycle ou la boucle narrative.....	321
CHAPITRE II . MANIFESTATIONS DE L'ALTERITE: L'UTOPIE, L'ECRITURE ET LE MYTHE	330
i. <i>L'Utopie ou l'autre lieu comme manifestation du politique</i>	331
ii. <i>Le politique ou la manifestation du féminin</i>	339
a) <i>The Rape of Sita, Getting Rid of It</i> et <i>Mutiny</i> : L'écriture au féminin à travers la récurrence de la thématique de la danse.....	341
b) <i>The Rape of Sita, Getting Rid of It</i> et <i>Mutiny</i> : les sonorités jouxtant la thématique de la danse	346
iii. <i>Le mythe ou l'expression du politique</i>	349
a) <i>The Rape of Sita</i> : Les éléments du mythe hindou	358
CONCLUSION GENERALE	365
ANNEXES	377
ANNEXE 1. RÉSUMÉS DES ROMANS.	378
ANNEXE 2. LES COUVERTURES DES ROMANS	383
ANNEXE 3. « LINDSEY COLLEN IN CONVERSATION ».....	391
ANNEXE 4. LALIT: « ABOUT ».....	405
ANNEXE 5. ÉLÉMENTS HISTORIQUES DE L'ILE MAURICE.	408
ANNEXE 6. LES PRINCIPAUX PARTIS POLITIQUES DE MAURICE.	410
ANNEXE 7. OUROBOROS	412
ANNEXE 8: PUBLICATIONS LITTÉRAIRES DE LINDSEY COLLEN.	413

BIBLIOGRAPHIE	448
INDEX DES NOMS COMMUNS ET DES NOMS D'AUTEURS CITES	458

Table des illustrations

Figure 1: L'État.....	64
Figure 2: Les trois Ordres.....	120
Figure 3. Schéma du discours à l'énoncé.	203
Figure 4. Schéma des actes illocutoires.	204
Figure 5: Relation entre la « transtextualité », « l'hypertextualité » et « l'intertextualité »..	283

Introduction

C'est par le jeu d'un ensemble de relations, qu'elles soient de domination coloniale ou de complémentarité, de la spatialité si particulière à l'insularité, que se définit le champ littéraire tel que le perçoit Bourdieu. Le champ littéraire c'est la conscience des influences contextuelles qui transpire à travers l'œuvre, malgré elle ou volontairement, c'est, en somme « le principe de l'existence de l'œuvre d'art dans ce qu'elle a d'historique mais aussi de transhistorique, c'est traiter cette œuvre comme un signe intentionnel hanté et réglé par quelque chose d'autre, dont elle est aussi le symptôme »¹. Berceau

essentiel de toute littérature, le champ littéraire est l'inter lien entre différents facteurs contextuels à l'instar de l'économie ou les enjeux politiques. Pour parler de la littérature de Lindsey Collen qui intervient à la fin du XX^{ème} siècle, abstraction ne peut être faite du champ d'émergence de la littérature mauricienne, en d'autres termes du foyer accompagnant la naissance d'une littérature pour en dessiner et délimiter les contours. Somme toute, les influences qui marquent la scène littéraire mauricienne contribuent à en déterminer les traits et les particularités.

Nous proposerons un découpage sommaire² de ce qui pourrait être perçu comme le champ d'émergence d'une jeune littérature mauricienne, un découpage qui se voudra en trois temps. Le XVIII^{ème} siècle qui inscrit le potentiel littéraire de l'île, le XIX^{ème} siècle rattaché à l'influence européenne, le XX^{ème} siècle qui se scinde en deux temps, soit l'apparition d'une esthétique élégiaque et intériorisée dans un premier temps, puis, dans un deuxième temps, d'une littérature plus « mauricienne ». Enfin, le XXI^{ème} siècle voit l'éclosion d'une littérature post-indépendante, riche d'une toute nouvelle esthétique et qui offre au champ littéraire mauricien une autre spatialité, d'autres thématiques, un autre regard. Nous ferons aussi la distinction entre une littérature d'expression française et une littérature d'expression anglaise à ascendance indo mauricienne et, à bien des égards, différente de la littérature française.

L'émergence d'une dynamique de production littéraire à l'île Maurice se signale

¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil, 1992, p. 15.

² Pour ce découpage et cette contextualisation du champ d'émergence de la littérature mauricienne, nous nous sommes basés sur des lectures de source internet ainsi que sur des écrits historiques divers. Lectures variées, nombreuses, qui, synthétisées, nous ont permis d'arriver à cette rédaction.

d'abord sous une forme référentielle à travers les récits de voyageurs en île de France³. Nous citerons par exemple François Léguat (1637-1735) qui publie le récit de son périple dans les îles Mascareignes sous le titre de *Voyages et aventures de François Léguat et de ses compagnons en deux isles des indes orientales*.⁴ Mais surtout, Bernardin de St Pierre avec *Voyage à l'île de France* (1773) et *Paul et Virginie* (1788)⁵ qui marque la littérature du XVIII^{ème} siècle.

Par ailleurs, au tout début du XIX^{ème} siècle, l'île de France sera le foyer d'une production épistolaire de Barthélémy Huet de Froberville qui s'avérera être la première œuvre littéraire de l'Hémisphère Sud. L'ouvrage paraît à l'île de France en 1803, à compte d'auteur, et porte le titre de *Sidner ou les dangers de l'imagination*⁶ que Froberville dédie à Goethe. L'imprimerie est introduite dans l'île dès 1760, ce qui contribue à souligner la forte activité littéraire dont elle semble avoir le potentiel. L'abondante production littéraire en français au XIX^{ème} siècle (on répertorie des origines aux années 1990 225 auteurs et 700 ouvrages en français) laisse transparaître un sentiment colonial fort. Les premiers auteurs mettront en avant une inclinaison anti abolitionniste ainsi qu'un attachement intellectuel certain à la France.

Il faut attendre 1840 pour voir émerger une nouvelle catégorie d'intellectuels, issue de la classe montante des « gens de couleur » et qui entreprennent une lutte à la fois politique et culturelle. Il s'agit de militer pour une littérature autonome, nationale et accessible à tous. Ils lanceront, pour appuyer leur volonté de diffusion de l'information, des journaux tels que *La Balance*, *La Sentinelle de Maurice*. Plus tard, en 1939 sera créée la *Société d'Emulation Intellectuelle* avec pour but d'étendre le savoir à la population. Un fort désir de reconnaissance anime cette nouvelle vague d'intellectuels qui, malgré tout, restent empreints d'un certain attachement à la France. Ce chancellement entre une littérature d'identité mauricienne et une littérature encore sous l'influence française marquera tout le XIX^{ème} siècle. Le siècle se termine avec la première anthologie consacrée à la production littéraire à Maurice et qui témoigne d'un mûrissement intellectuel et d'une littérature déjà suffisamment abondante.

³ L'île Maurice est rebaptisée « île de France » par les français en 1715 avant de redevenir « île Maurice » en 1810 sous la domination anglaise.

⁴ François Léguat, *Voyages et aventures de François Léguat et de ses compagnons en deux isles des indes orientales*, Amsterdam: Jean Louis de Lormes, 1708.

⁵ Jacques-Henri, Bernardin de Saint Pierre, *Paul et Virginie* (1788), Paris: Librio, 2004.

⁶ Barthélémy Huet de Froberville, *Sidner ou les dangers de l'imagination*, Sainte-Clothilde: ARS Terres Créoles, 1993.

Au début du XX^{ème} siècle, soit en 1919, *Le Cercle littéraire de Port-Louis* crée la revue *L'Essor*, journal qui devait être lu par tous les intellectuels de l'île et qui contribuait à la participation et aux échanges culturels et littéraires entre les îles voisines de Maurice. Dans une préface en 1939 des *Cahiers Mauriciens*, Paul Dumas mentionne le développement de la littérature mauricienne et ses liens forts avec la poétique de l'inter culturalité par un jeu d'influences réciproques entre le personnage et son milieu. Le siècle voit également l'émergence de prosateurs tels que Savinien Mérédac (1880-1939) avec son roman *Polyte*⁷ en 1926. Clément Charoux (1887-1959) qui publie *Ameenah*⁸ en 1938 et Arthur Martial (1899-1951) avec ses romans *La Poupée de chair*⁹ (1933) et *Le Sphinx de bronze*¹⁰ (1935). Malgré l'influence française qui se fait toujours sentir, la littérature se veut de plus en plus empreinte d'une volonté de mauricianité.

La première partie du XX^{ème} siècle est marquée par Robert Edward Hart (1891-1954) dont l'œuvre symboliste, mélancolique, révèle une esthétique intériorisée. Hart célèbre les paysages mauriciens et la mosaïque culturelle qu'il met en avant. S'inscrivant dans le sillage de Jules Hermann, Hart se passionne pour l'imaginaire de la Lémurie qu'il fera découvrir à Malcolm de Chazal (1902-1981). En 1940, De Chazal s'impose sur la scène littéraire mauricienne et se démarque de par le mysticisme et l'excentricité d'une littérature aux versants surréalistes. Reconnu d'ailleurs par Francis Ponge, André Breton et Georges Bataille comme un des pontes du surréalisme, De Chazal publiera *Sens Plastique*¹¹ en 1948 et *Pétrusmok*¹² en 1951. *Pétrusmok* se veut un roman mythique abondant en visons surréelles que l'auteur accumule à partir des paysages mauriciens qu'il réinterprète selon un imaginaire particulier:

Le poète tente de retrouver le temps primordial des Lémuriens dont les montagnes-idoles de Maurice portent encore la trace [...] Ce temps est celui d'un temps avant la Chute, et d'un langage à travers lequel le Lémuriens exprimaient la relation profonde, charnelle, qui les unissait à la nature¹³.

Malcolm de Chazal défendra entre autre la langue créole ainsi que la population Noire de l'île, lui vouant une véritable apologie. Il s'engagera notamment en faveur de l'indépendance de l'île et marque avec sa littérature une volonté affirmée d'aller vers une identité nationale

⁷ Savinien Mérédac, *Polyte* (1926), Paris: Jean Claude Lattès, 2011.

⁸ Clément Charoux, *Ameenah*, Port-Louis: The General Printing and Stationery cy., 1993.

⁹ Arthur Martial, *La Poupée de chair*, Paris: Eugène Figuière, 1933.

¹⁰ Arthur Martial, *Le Sphinx de bronze*, Port-Louis: The General Printing and Stationery cy., 1935.

¹¹ Malcolm de Chazal, *Sens Plastique* (1948) Paris: Gallimard, 1985.

¹² Malcolm de Chazal, *Pétrusmok* (1951), Paris: Éditions De la Table Ovale, 1979.

¹³ Christophe Chabbert, *Pétrusmok de Malcolm de Chazal, radioscopie d'un « roman mythique »*, Paris: L'Harmattan, 2001, p. 12.

détachée de toute influence occidentale.

La deuxième moitié du XX^{ème} siècle est d'ailleurs fortement marquée par cette nouvelle tendance axée vers le mauricianisme. Marcel Cabon (1912-1972) publie *Namasté*¹⁴, roman centré sur un jeune villageois indo-mauricien. Les personnages indo-mauriciens étaient jusque-là inexistantes dans la littérature mauricienne ou se voyaient attribuer des rôles plutôt péjoratifs, Cabon marque un nouveau tournant dans la littérature mauricienne. Avec lui, les poètes des années 1960 célèbrent l'identité mauricienne et la pluralité ethnoculturelle comme véritable richesse de l'île. Enfin, notons que jusqu'à l'indépendance de l'île Maurice en 1968, il y a peu de femmes écrivains répertoriées, exception faite de Liliane Berthelot et Renée Asgarally, toutes deux appartenant à la communauté blanche. Vers la fin du XX^{ème} siècle, soit en 1977, *Les Editions de l'Océan Indien* sont fondées et faciliteront l'essor de la littérature mauricienne qui, auparavant, dépendait essentiellement de publications de journaux.

Avant de passer au XXI^{ème} siècle, nous proposons de nous arrêter un instant sur l'émergence de la littérature d'expression anglaise à Maurice. En 1814, un auteur anonyme publie ce qui peut être considéré comme le premier ouvrage d'expression anglaise à Maurice. Le titre de cet ouvrage: *Fugitive and Miscellaneous Verses in English and French*. Néanmoins, la littérature mauricienne, aussi bien au XIX^{ème} qu'au XX^{ème} siècle reste fortement dominée par le français. Le premier roman en anglais de M.C Pillay s'intitule *The Dripping Cloud* et sombre vite dans l'oubli. C'est avec l'appui du parti Travailleurs¹⁵ et sous l'impulsion de la politique nationale qui se développe rapidement vers le milieu du XX^{ème} siècle, que quelques auteurs en langue anglaise se font connaître. Le discours littéraire semble confisqué par la langue française. C'est vers 1960 que de jeunes intellectuels, pour la plupart issus de la communauté indo-mauricienne, décident de produire des textes littéraires. Ces nouveaux textes entourent la naissance de l'île Maurice en tant que pays indépendant et seront, de ce fait, marqués par une portée idéologique et contestataire. Les nouveaux écrivains en langue anglaise sont enclins à une écriture de revendication, consciente des changements politiques et soucieux de les utiliser. La littérature d'expression anglaise se concentre essentiellement sur des thématiques telles que les difficultés rencontrées par la diaspora indienne tout en appelant à plus d'échanges avec l'Inde. Néanmoins, la littérature d'expression anglaise reste peu appréciée par rapport au français. Le manque de soutien

¹⁴ Marcel Cabon, *Namasté*, Rose-Hill: Éditions de l'Océan Indien, 1981.

¹⁵ Voir annexe 6 pour « les principaux partis politiques de Maurice ».

financier et les frais de publication contribuent à maintenir la littérature anglophone mauricienne dans un état de relative inexistence.

Le XXI^{ème} siècle verra l'essor de ce que la littérature mauricienne appellera la « nouvelle génération ». Parmi les figures de proue de ce nouveau tournant, nous citerons Ananda Devi, Carl de Souza, Shenaz Patel, Natacha Appanah, Barlen Pyamootoo, Bertrand de Robillard et Amal Sewtohul entre autres. Ils se démarquent par une nouvelle écriture, toujours essentiellement française et fortement ancrée dans la réalité socio-économique et politique de l'île. Nous sommes là dans une littérature mauricienne explicite. Parmi les auteurs en langue anglaise notons Chaya Parmessur, Harman Dahl, Tarachun Bissoonauth, Isshack Hasgarally et Lindsey Collen¹⁶, romancière d'origine sud-africaine qui se révèle être l'auteur anglophone le plus reconnu et le plus acclamé parce qu'elle n'hésite pas à déranger, à remettre en question plusieurs phénomènes inhérents à la société mauricienne. Collen, de par la déconstruction qu'elle suggérera par ses écrits sera inéluctablement impliquée dans la politique sociale de l'île, se signalant à la fois comme auteur littéraire et militante avertie. Cette double compétence contribue à la reconnaissance indéniable de l'auteur, aussi bien sur la scène locale qu'internationale, et les romans de Collen se voient d'emblée rattachés à une double dimension qui en renforce l'impact et l'intérêt. Le champ littéraire anglophone connaît toutefois un certain dynamisme dans les années 90 avec par exemple la création du *President's Fund for Creative Writing in English* et l'arrivée des éditions « Le Printemps » sur la scène littéraire. La littérature de la fin du XX^{ème} siècle et du début du XXI^{ème} siècle est essentiellement consacrée à la poésie et aux nouvelles. Les écrivains choisissent souvent le français et le créole pour s'exprimer. *There is a Tide*, premier roman de Lindsey Collen paraît en 1988 et s'inscrit dans le courant littéraire qui reçoit, dans les années 70/80, l'appellation de « postmodernisme », terme que nous aborderons par la suite puisqu'il s'agit du socle même d'émergence de la littérature collénienne.

Nous proposons à présent d'enchaîner avec quelques éléments biographiques concernant Lindsey Collen¹⁷. Née en 1948 en Afrique du Sud dans un village du Cap Est du nom de Mquanduli, l'auteur se rappelle qu'elle entend très tôt parler des guerres coloniales de

¹⁶ Nous faisons ici notre première référence à l'auteur qui sera au centre de notre travail.

¹⁷ Les éléments concernant l'auteur ont été recueillis lors d'une rencontre avec elle le 18 août 2009 au siège du parti LALIT à Port-Louis.

frontières opposant les britanniques nationalistes et les Xhosa, principaux habitants de la région et qui furent les meneurs du combat contre l'apartheid¹⁸. Collen ajoutera que certains espaces favorisent plus que d'autres les naissances et l'essor de révolutionnaires en devenir.

Son père est magistrat, représentant de l'État. De par la fonction qu'il occupe, Lindsey Collen sera amenée à fréquenter la cour de justice et assistera fréquemment aux sessions de débats judiciaires et aux différents procès dès son plus jeune âge. Ce facteur sera décisif pour elle, car il favorisera une précoce ouverture d'esprit au sujet des interrogations autour de débats politiques et juridiques.

La mère de Lindsey, pour sa part, s'intéresse beaucoup à la politique et a des opinions bien marquées. Pourtant, de par sa situation d'épouse d'un magistrat de l'État, elle ne peut ouvertement prendre part à la politique ou afficher clairement ses opinions plutôt de gauche. Elle se tient à l'écart de la scène politique et vit cela un peu comme une frustration, qu'elle tente de combler à sa manière: elle expose régulièrement et discrètement ses opinions à sa fillette, âgée de quelques années. Lindsey Collen est la fille aînée d'une fratrie de trois enfants et dit se rappeler que sa mère, très tôt, se met à lui parler comme à une adulte et à l'encourager à se poser des questions. Lindsey Collen épouse bien vite les idées de gauche de sa mère, tandis que son père, bien qu'il soit peu favorable au nationalisme, doit se comporter en défenseur de l'État comme l'exige sa position: « Mon père se devait d'être double » (« *Mo papa ti bizin dub* ») nous dit Lindsey.

La famille doit fréquemment déménager. Il faut suivre le père en fonction de ses déplacements pour son travail. Il s'agit la plupart du temps de milieux hostiles, où il faut se montrer vigilant. Des endroits retirés, en pleine campagne, où le père de Lindsey est bien souvent l'unique représentant de l'État, chargé d'y préserver l'ordre. Voilà un élément important, car, nous dit Lindsey, c'est grâce à ces déplacements en milieux dits hostiles et la nécessité de s'y adapter ou d'en tirer le meilleur qu'elle ne connaîtra jamais la peur de l'autre, la peur du danger ou l'insécurité. La peur du différent lui devient très vite étrangère et cela est un véritable atout pour elle. C'est ce qui l'amènera à pouvoir se mêler aux cités, aux révoltes, aux personnes dites dangereuses, aux milieux dits à risque, qui ont toujours fait partie de son univers et dont elle relève surtout la richesse, plutôt que l'aspect hostile. Elle expliquera aussi

¹⁸ Les Xhosa sont des natifs de l'Afrique du Sud et constituent la deuxième population la plus importante après les zulus. Ils seront confrontés aux colons blancs pendant vingt ans au cours de conflits intermittents que l'histoire retiendra comme les guerres coloniales de frontière. Ce peuple compte des notables tels que Nelson Mandela, Thabo Mbeki et Desmond Tutu entre autres. Ils ont activement participé à l'éradication de l'apartheid.

cette absence de peur vis-à-vis de l'autre par une autre particularité de son enfance. Lindsey aura deux petits frères mais jusqu'à l'âge de cinq ans, elle est enfant unique. Pas d'amis à cause de déménagements fréquents, et comme elle est entourée de noirs, tout rapprochement excessif ou durable n'est pas non plus possible. Lindsey ne connaît pas « l'autre » dans le sens d'opinions divergentes ou de pression de groupe. Elle est seule vis-à-vis d'elle-même, isolée des autres enfants pendant les cinq premières années de sa vie. Ses opinions sont siennes et le demeureront, une indépendance qu'elle salue aujourd'hui comme la base de la construction d'idéaux politiques et de prises de position fermes. Isolée, elle lit beaucoup et s'intéresse particulièrement aux mythes grecs et romains, plutôt qu'aux contes de fée. Lindsey a six ans et écrit déjà beaucoup: des poèmes, le début d'un journal. Elle écrit de petits contes et des petites poésies, qu'elle relie elle-même et offre à ses proches comme présent.

Ajouté à cela, Lindsey Collen est obligée de s'adapter au changement: elle a à peine le temps de s'installer qu'il faut encore déménager. Les contraintes scolaires vont bientôt venir compliquer les choses, car l'Afrique du Sud est à l'époque divisée en quatre provinces, chacune offrant un type d'éducation différent. De plus, il faut considérer la couleur de peau: certaines écoles sont pour les noirs et d'autres pour les blancs. Lindsey Collen ne peut être scolarisée partout où son père est muté: il faut faire des choix et elle ira donc en pension de douze à dix-sept ans, rentrant chez ses parents seulement quatre jours par an, encore un facteur qui consolidera l'esprit indépendant de Lindsey. C'est en pension que Lindsey mène sa première grève de la faim pour contester la nourriture qui y est servie. Lindsey Collen commence alors, petit à petit, à bien intégrer l'univers des rébellions et des rassemblements étudiants par ces quelques prises de position.

A dix-sept ans, Lindsey Collen intègre l'université de Witwaterstrand¹⁹ à Johannesburg. Elle y préparera un *Bachelor of Arts* de littérature sur *The Fox* de D.H. Lawrence. Pour cette jeune femme qui n'a côtoyé que les milieux ruraux isolés, se retrouver dans une si grande ville est déstabilisant. Lindsey Collen commence par s'inscrire en droit avant d'opter pour la littérature. Elle prépare son départ pour les États-Unis après avoir obtenu une bourse qui lui permet un an d'études à New York. De retour à Wits (Université de Witwaterstrand) après un an, Lindsey s'engage dans la campagne électorale et devient une des figures de proue du mouvement étudiant jusqu'à devenir rédactrice en chef de la gazette

¹⁹ Witwaterstrand est la plus grande et la plus prestigieuse des universités d'Afrique du Sud. Situé à Johannesburg dans la province du Gauteng, elle fut la première à ne plus admettre la ségrégation et fut une des rares à avoir accueilli des noirs pendant l'apartheid.

révolutionnaire étudiante. Nous sommes en 1968, Lindsey Collent a vingt ans. Le monde connaît une série de révoltes étudiantes qui touchent particulièrement l'Afrique du Sud.

Les mouvements contestataires étudiants font parfois l'objet de répressions, et Lindsey connaît quelques périodes sombres bien marquées. Elle sera arrêtée, ainsi que d'autres étudiants pour avoir distribué des pamphlets contre l'État. La condamnation peut être lourde dans ce genre de situation et peut même mener à la pendaison. Quoiqu'il en soit, Lindsey connaît une période de lassitude, de découragement et d'angoisse. Elle décide alors de quitter l'Afrique du Sud, non pas pour l'Angleterre, traditionnel refuge des exilés du pays qui deviennent en quelque sorte des « antennes » à l'étranger, mais pour les Seychelles.

Lindsey y sera professeur pendant un an et se passionnera pour le créole, langue pour laquelle elle milite activement aujourd'hui. Un an passe tranquillement et Lindsey Collen se rétablit. Elle décide alors de s'inscrire pour un diplôme au *London School of Economics* et de quitter les Seychelles. Le recrutement pour la prestigieuse école est sélectif et c'est son passé d'étudiante engagée à Wits qui aidera grandement Lindsey à être acceptée. Lindsey obtient un diplôme en administration sociale au *London School of Economics*, encore une fois aidée par ses implications incessantes dans les mouvements étudiants. Ces implications contribuent à la rendre populaire et participent à l'enrichissement pratique de son travail de recherche.

Les expériences professionnelles se diversifient, les contacts se multiplient, et Lindsey est bientôt employée en tant que médiatrice: l'État anglais veut faire démolir des logements pour reconstruire des immeubles neufs. Or, il faut entreprendre un travail d'information de la population, une population de banlieue, peu favorable aux changements proposés par l'État et très encline à la violence. Ce sera à Lindsey Collen de se rendre sur place et de réunir les parties concernant ce projet. Elle est également chargée de provoquer une prise de conscience chez la population et elle s'engage en tant que volontaire dans des groupes chargés d'aider à l'alphabétisation. Elle sera, de par ses activités, amenée à côtoyer une population difficile, dont elle n'a jamais eu peur, et avec laquelle elle entretient depuis toujours un grand plaisir à communiquer, à partager dans le plus grand respect ce que chaque individu a de particulier.

C'est en 1974 qu'elle rencontre Ram Seegobin, son futur époux, à Londres. Ils décident alors de venir rendre visite à la famille de Ram, natif de l'Île Maurice. Lindsey appréciera Maurice et ils s'y établiront. Aujourd'hui encore, ils vivent à Bambous, petit

village à l'ouest de l'île. Après avoir postulé auprès de l'université de Maurice, Lindsey décide d'opter pour un poste au collège Bhujoharry à Port-Louis. Elle deviendra membre du syndicat des professeurs et sera licenciée un an plus tard pour cette même raison. Il faut dire que l'île Maurice connaît une période assez difficile suite à son indépendance en 1968: le pays se relève à peine des révoltes raciales et l'état d'urgence perdure jusqu'à 1974. En mai 1975, *Lekol Cooperativ*²⁰ est formée, afin d'offrir un autre type d'éducation aux écoliers des milieux pauvres. Il s'agit de cours particuliers peu conventionnels destinés à éprouver d'autres techniques pédagogiques et des étudiantes du collège Bhujoharry s'engagent en tant que bénévoles. Bon nombre d'entre elles seront par la suite membre du MLF, le *Movman Liberasyon Fam* fondé en 1977 et dont Lindsey Collen est la présidente.

Pour mieux comprendre l'idéologie à laquelle les romans de Collen s'attaquent, il faut au préalable comprendre le contexte historique qui voit la parution des romans. Nous proposerons un survol en trois temps: (i) la période après l'indépendance de l'île Maurice en 1968, (ii) la période qui voit l'essor du parti politique LALIT en 1982 et (iii) de 1982 à 1988, année de parution de *There is a Tide*, premier roman de Collen. Les événements qui animent la tranche historique menant à l'indépendance de l'île Maurice revêtent plusieurs visages. Les hostilités politiques entre les différentes alliances politiques, une économie naissante qui tâtonne, un taux de chômage élevé, des grèves et des révoltes ponctuelles ainsi qu'une fluctuation démographique due à une immigration massive en font partie.

En 1968, année de l'indépendance de l'île, on notera une recrudescence du communalisme avec l'opposition de la population générale aux hindous et avec, quelques mois auparavant, des bagarres raciales opposant les créoles et les hindous dans la capitale de l'île, Port-Louis. Aussi, pour encadrer la prochaine proclamation de l'indépendance, en mars, des soldats britanniques sont dépêchés sur place. Afin de tenter de fuir le climat qui règne désormais, de nombreuses familles mauriciennes s'expatrient pour l'Australie ou l'Europe. Les données démographiques de l'époque relèvent 412, 982 Hindous, 225, 478 membres de la population générale, 131 257 musulmans et 25, 029 membres de la communauté sino-mauricienne. Ces données seront sujettes à fluctuation puisque des départs massifs sont notés

²⁰ *The Co-op School* est une association éducative formée par les élèves du collège Bhujoharry à Port-Louis. Plus tard, soit en 1977, le MLF, *Muvman Liberasyon Fam*, sera constitué par ces mêmes membres du Co-op School.

durant cette période. Par ailleurs, le taux de chômage est élevé alors que l'économie se veut essentiellement dépendante du sucre. L'industrialisation est timide mais on fonde de grands espoirs dans l'agriculture et le thé. Malgré tout, l'île Maurice laisse augurer un potentiel de production considérable.

Le 12 mars 1968, après 158 ans de présence anglaise à Maurice, Seewoosagur Ramgoolam, leader du parti Travailleurs en faveur de l'indépendance voit son rêve se réaliser. Il verra dans l'indépendance l'ouverture tant attendue à des opportunités égales étendues à l'ensemble de la population: « A powerful minority that has wealth and economic power at its disposal should not for ever frustrate the hopes and aspirations of the great mass of the people »²¹. Seewoosagur Ramgoolam s'attaque ainsi à l'oligarchie sucrière et promet qu'avec l'indépendance, il y aura une meilleure répartition des richesses, plus de progrès dans le sens de la démocratie: « Independence will mean a fairer opportunity for the people of Mauritius and a better guarantee for democratic progress »²².

Après l'indépendance, d'autres événements surviennent sur la scène mauricienne. Des événements parfois douloureux et découlant directement de l'indépendance notamment avec la cession de l'archipel des Chagos, faisant partie du territoire mauricien, à la Grande Bretagne en « échange » de l'accession rapide de Maurice à son indépendance. Le 9 mai 1968, 120 îlois sont rapatriés de Diego Garcia, l'île faisant partie de l'archipel.

Sur la scène politique, le premier ministre Ramgoolam fait une approche du PMSD²³ en vue d'une coalition qui renforcerait le pouvoir en place. Cette alliance se conclura en 1969. Par ailleurs, un nouveau mouvement politique qui se fait appeler « Le Club des Etudiants » et qui deviendra plus tard le MMM organise un forum dans la région de Quatre Bornes pour dire que le pouvoir doit revenir aux jeunes. Son leader, Paul Bérenger semble s'affirmer rapidement en tant que politicien opiniâtre et dynamique.

En 1970 nous noterons que Malcolm de Chazal, candidat au prix Nobel de Littérature refuse une distinction britannique qui lui est attribuée afin de souligner son appartenance au mouvement indépendantiste mauricien. La même année, le *Public Order Act* est voté pour poser une série de mesures restrictives et attribuer le droit au gouvernement de censurer et de

²¹ Lindsey Rivière, « Indépendance: la vision de SSR » in Business Magazine, *L'île Maurice, les années décisives, 1968-1992*, île Maurice, 1995, p. 30.

²² Rivière, *op.cit.*, p.31.

²³ Voir l'annexe 6 pour les principaux partis politiques de l'île Maurice.

prévenir toute entrave à l'ordre public. *Le Militant*, journal du MMM se voit censuré sous le *Public Order Act* qui est très vite perçu comme la possibilité d'une mainmise arbitraire et illimitée du gouvernement. Les années 1971/1972 sont marquées par des agitations dans les relations industrielles à Maurice, mais aussi par le début d'une grève dans le domaine du transport. Le port ne travaille plus qu'à 40% et les municipalités suivent le mouvement gréviste. Toujours sous le *Public Order Act*, le gouvernement décrète que la grève est illégale et les grévistes se voient menacés de perdre leur emploi. En décembre 1971 la *General Workers Federation* décrète une grève générale et Maurice passe sous l'état d'urgence. La Zone Franche démarre en 1972 et 3000 emplois sont créés alors que, concernant la situation des femmes, le premier ministre décide d'instituer le principe de la rémunération égale pour un travail égal. L'âge du consentement pour le mariage est relevé et passe de douze ans à seize ans. La roupie est détachée de la livre sterling le 21 octobre.

Le 7 décembre 1973, *L'Industrial Relations Act* (IRA) est voté afin que le gouvernement puisse décréter les grèves illégales. Le premier ministre révoquera, peu de temps après 4 ministres du PMSD dont Gaëtan Duval. En janvier 1974 le PMSD loge une motion en Cour Suprême contestant l'interdiction des rassemblements et la censure de la presse. Le 25 avril 1974, Dev Virahsawmy réclame la légalisation de l'avortement. Petit à petit, les événements glissent vers des mouvements de contestation étudiante et en mai 1975, 2000 étudiants de collège Bhujoharry se mettent en grève tandis que Paul Bérenger fera, le même mois, un exposé sur le marxisme à l'Université de Maurice. Le 29 juillet 1975, l'industrie sucrière est en grève générale. Bérenger et Duval sont en faveur d'un front commun de l'Opposition pour forcer le gouvernement à aller aux élections. La scène littéraire est marquée par le prix au troisième concours de la Meilleure Nouvelle de Langue Française de RFI de *La Bécasse*, de *le Fouquet* de Chantal Wiéhé et de *La Confession* de Michel Praslin de Liliane Berthelot. L'année suivante, soit le 8 juin 1976 est marquée par une grève dans le service civil qui paralyse 90% du service gouvernemental. Le 17 septembre, la censure imposée sur la presse est levée. Les élections auront lieu le 22 décembre 1976 et Ramgoolam garde son poste de premier ministre en faisant alliance avec le PMSD et en promettant de rendre l'éducation gratuite en cas de victoire. Néanmoins, le MMM se positionne alors en tant que parti politique de grande envergure en enlevant 34 sièges aux élections. Jugnauth devient alors *leader* de l'Opposition. En 1978, après 7 ans, l'état d'urgence est officiellement levé le 12 mars 1978 alors qu'en décembre de la même année le port est en grève. 1979 se révèle une année décisive pour la politique mauricienne. Le MMM étudie les dangers qui menacent le

pays et connaît une grande popularité auprès de la classe ouvrière. Le 17 septembre 1979, des dissidents du Parti Travailleiste, alors au pouvoir, forment le PSM, le Parti Socialiste Mauricien.

En 1980, la dégradation du régime Ramgoolam atteint son apogée²⁴ et en 1981, le PSM et le MMM concluent un accord électoral qui leur permet de remporter les élections en juin 1982 face au Parti Travailleiste. Néanmoins, le MMM se veut un parti peu stable et peu soudé. Il connaîtra de nombreuses cassures menant à la formation de partis politiques annexes dont LALIT en avril 1982 et le MSM en 1983. En août 1983 la nouvelle alliance MSM-PTr-PMSD remporte les élections face au MMM. Par ailleurs, la censure n'en démord pas et en 1984, un *sit-in* est organisé par 43 journalistes et le père Henri Souchon après que le premier ministre a refusé de recevoir une délégation de journalistes. La population appuie leurs revendications et pousse le premier ministre à revoir sa position. Un climat d'insécurité règne à Maurice en cette fin des années 80 et c'est sur ce thème que se concentreront les prochaines élections de 1987 remportées une nouvelle fois par l'alliance MSM-PTr-PMSD. L'île Maurice connaît en parallèle un développement économique intense, plusieurs chantiers sont entamés alors que l'industrialisation bat son plein. Pour synthétiser, les années post-indépendance sont marquées par des alliances politiques diverses ayant toujours pour but de consolider le pouvoir en place. L'industrialisation et les problèmes qui en découlent, une insécurité croissante accompagnent un développement économique rapide. La presse se bat contre la censure qui pèse lourd sur l'univers littéraire avec les diverses lois votées afin de légitimer le droit de regard du gouvernement sur toute publication. L'expropriation des chagossiens et le peu d'intérêt que suscite le problème de la part du gouvernement fait également partie de ces événements phares qui entourent l'arrivée du premier roman de Lindsey Collen, *There is a Tide*, qui sera fortement imprégné de plusieurs débats d'actualité. Nous y retrouverons des allusions à l'industrie en crise, aux grèves portuaires et notamment à la grève générale de décembre 1971 illustrant l'apogée des agitations successives à l'indépendance de l'île.

En plus d'être écrivain, Lindsey Collen participe activement à la politique mauricienne en tant que membre du parti politique LALIT (à l'origine *Lalit de Klas*) qui voit le jour le 15 avril 1982. Lindsey Collen siège également au comité central (*Komite Santral LALIT*), elle est membre du comité « justice » (*Komite JUSTICE*) et du groupe *Ledikasyon Pu Travayer* qui

²⁴ Se référer à l'annexe 6.

est une association visant à la promotion du créole et du savoir en créole à l'ensemble de la population. *Ledikasyon Pu Travayer* a son siège à Port-Louis et se charge de la publication des articles de LALIT ainsi que de certains romans de Lindsey Collen.

Nous reviendrons ultérieurement²⁵ sur la naissance historique de LALIT ainsi que sur les engagements clés de ce parti car, Lindsey Collen appuie les thématiques phares de ses romans sur les idées politiques véhiculées par LALIT. Pour l'instant, nous nous contenterons d'un survol de quelques articles et publications auxquels Lindsey Collen a participé (en dehors de ses romans) en tant que membre de LALIT. Nous nous proposons de joindre en annexe une liste des publications littéraires²⁶ de Lindsey Collen, répertoriées sur le site du parti: lalitmauritius.org et de nous pencher ici sur quelques publications principales auxquelles a participé Lindsey Collen avant de nous atteler aux romans de notre corpus. Les ouvrages et essais évoqués constituent un petit aperçu des nombreux écrits de LALIT. Nous les avons choisis parce qu'ils concentrent l'essentiel des débats que nous retrouverons dans les romans de Lindsey Collen.

Lindsey Collen s'impliquera notamment dans l'écriture de *The Women's Liberation Movement in Mauritius*, publié en 1988, et qui relate les prises de position des membres féminins et féministes de LALIT en faveur des femmes à l'île Maurice. *The Women's Liberation Movement in Mauritius* est produit par le MLF, le *Muvman Liberasyon Fam* évoqué précédemment. Parmi les auteurs du recueil comptent Veena Dholah, Sadna Jumnoodoo, Ragini Kistnasamy, Pushpa Lallah, Rajni Lallah, Madvee Rangan, Anne Marie Sophie et Lindsey Collen. Le recueil reprend les axes clés du MLF, à savoir: s'opposer au patriarcat, revendiquer le droit à la contraception, créer des structures afin de promouvoir le bien-être de la femme, promouvoir l'égalité entre homme et femme au travail, reconnaître le viol comme crime, reconnaître le harcèlement comme crime, statuer sur des lois plus justes en ce qui concerne le mariage. Ces éléments se retrouveront dans les romans de l'auteur et auront souvent trait à des anecdotes réelles que Collen aura connues en tant que membre du MLF et qu'elle inclura dans ses romans.

Natir Imin est publié en 2000. Il s'agit de la synthèse d'une causerie sur la nature politique de l'homme, donnée par l'auteur à l'université de Maurice. Le recueil comprend deux versions juxtaposées: une en anglais et l'autre en créole et s'oppose en quelque sorte au

²⁵ Voir page 23.

²⁶ Voir l'annexe 8.

pessimisme de Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) sur la nature de l'homme. *Human Nature* met plutôt en avant l'espoir en l'homme hérité de la tradition marxiste²⁷. En effet, pour la pensée marxiste, l'homme est essentiellement bon et en est conscient: « The way humans are born « good » is that we have a collective memory of the period of history when there were no social classes, and when we were 'noble savages' »²⁸. La dissertation de Lindsey Collen reprend les idées marxistes inhérentes au parti LALIT et qui préconisent le renversement de l'État capitaliste, la satisfaction des besoins de l'homme en priorité et la domination du prolétariat qui sait ce qui est bon ou pas pour lui.

L'ouvrage *Diego Garcia* est publié en 2002 et traite de la question des Chagos, notamment de la déportation des chagossiens à l'île Maurice et des conditions de vie déplorables auxquelles ils seront assujettis. Ces arguments seront repris par Lindsey Collen à travers, par exemple, son roman *Mutiny*, par le biais de Mama Gracienne, chagossienne déportée, puis emprisonnée.

LETA est publié en 2008. Il s'agit d'une ensemble d'articles écrits par différents membres de LALIT, dont Lindsey Collen, et qui traitent différentes thématiques, telles que la répartition de la société mauricienne en différentes classes, la position politique des principaux partis de l'île, ou encore de la définition de ce qu'est un « État » et plus spécifiquement de ce qu'est en somme l'État mauricien.

Klas est publié en 2009 et regroupe un ensemble d'articles qui commentent la situation politique de l'île Maurice. Ces articles sont écrits par plusieurs membres de LALIT dont Alain Ah-Vee graphiste du parti et qui dessinera la plupart des couvertures de romans de Collen, Rada Kistnasamy, Ragini Kistnasamy, Ram Seegobin et Lindsey Collen.

Parce que les revendications politiques du parti LALIT se retrouvent dans les romans de Lindsey Collen, il nous a semblé important d'apporter, comme annoncé précédemment,

²⁷ Le Marxisme est une philosophie fondée sur les idées de Karl Marx basée sur l'historique de la lutte des classes dans la société et comment cette lutte mènera à la prise de pouvoir du prolétariat et à la déchéance de la bourgeoisie capitaliste. Dans un deuxième temps, Marx évoque la notion utopique de communisme qui est l'abolition de toute classe, de tout état, de toute structure.

²⁸ Lindsey Collen, *Natir Imin*, Port-Louis: Ledikasyon Pu Travayer, 2000, p. 22.

quelques éléments relatifs à ce parti²⁹. Nous proposons donc de nous pencher sur la naissance de LALIT ainsi que sur ses idées fondatrices³⁰.

En août 1979 a lieu une grève générale à l'île Maurice. C'est un événement décisif qui marque un tournant sur la scène politique de l'île, tant et si bien qu'il sera qualifié de deuxième indépendance. Cette grève, qui « couvait » depuis 1976, traduit un mécontentement généralisé de la classe ouvrière et plus particulièrement des travailleurs de l'industrie sucrière. *Lalit de Klas* voit le jour à cette période. Il s'agit de membres du Mouvement Militant Mauricien (Le MMM fondé en 1969 par Paul Bérenger et ayant pour thème l'égalité sociale) qui choisissent de constituer un groupe interne au parti. *Lalit de Klas* entreprend un travail de d'information en langue créole et publie des bulletins relatifs aux revendications, aux syndicats ainsi qu'aux difficultés rencontrés par les travailleurs de l'industrie sucrière. En août 1979, la contestation latente devient grève générale lorsque les revendications des travailleurs du secteur sucre sont sanctionnées par les autorités. Le mouvement s'étend très vite à la zone portuaire, à l'agriculture en général ainsi qu'aux transporteurs. Cette grève est d'ailleurs longuement évoquée par Collen dans *There is a Tide* à travers le personnage de Larmwar. *Lalit de Klas* qui s'est démarqué comme parti du prolétariat à ascendance marxiste connaît de plus en plus de divergences avec le MMM qu'il accuse de s'être embourgeoisé.

Le 16 avril 1982, *Lalit de Klas* se détache officiellement du MMM et se fait enregistrer comme parti politique: « parti LALIT ». Le parti, avec à sa tête le docteur Ram Seegobin, explique sa décision par le fait de divergences idéologiques avec le MMM et la volonté du parti de ne pas avoir « un » dirigeant. Le parti est en effet une sorte de table ronde constituée de plusieurs membres égaux. C'est l'ampleur du mouvement de grève d'août 1979 et le soulèvement de la masse prolétaire qui marque l'arrivée au pouvoir du MMM le 11 juin 1982. En effet, LALIT en tant que nouveau parti politique n'ayant pas souhaité se présenter aux élections, aura appelé au soutien du MMM en tant que parti du peuple. Le renversement du régime en place et la prise de pouvoir de MMM avec l'appui du peuple marquera l'histoire mauricienne comme la plus grande démonstration de la force populaire.

Le parti LALIT, quant à lui, se consolidera concentrera ses efforts autour du « petit peuple ». Les grands axes du parti sont, entre autres: résister à l'oligarchie de la bourgeoisie sucrière, miser sur la production locale et suffisante de nourriture, opter pour les énergies

²⁹ Ces éléments ont été pris, pour l'essentiel, du site du parti à l'adresse <http://www.lalitmauritius.org>.

³⁰ Voir annexe 4 pour le manifeste regroupant l'ensemble des idées de LALIT.

renouvelables, opter pour la langue créole qui devrait être reconnue comme langue mère et dénoncer la politique capitaliste mondiale. LALIT, par ailleurs, concentre ses efforts sur l'homme en tant qu'individu avec des besoins et en tant qu'individu capable de se prendre en main. Le parti affiche ainsi une claire prise de position marxiste avec, notamment, un accent particulier mis sur la diffusion du savoir. En effet, *Ledikasyon Pu Travayer* a pour objectif affiché la connaissance pour tous, comme l'indique le titre de sa collection: « *Konesans pu tu dimunn* ». L'idéologie religieuse avec l'idée d'un Dieu unique se voit supplantée par l'idée d'un savoir pour tous et compréhensible à tous. LALIT est animé par une grande confiance dans l'homme et dans le prolétariat et cet élan humaniste, surtout envers le peuple, se retrouve fortement dans les romans de Lindsey Collen.

Plusieurs notions sont également débattues par LALIT et nous proposons de nous intéresser à celles qui seront reprises par Collen dans ses romans. En premier lieu nous nous pencherons sur la notion d'État tel que l'entend le parti LALIT parce que Collen axe son écriture autour de la dénonciation de l'État capitaliste et de l'État patriarcal. Il nous semble donc important de définir, selon les termes de LALIT, ce qui est entendu par le terme « État ».

L'État se développe avec l'essor de la production massive à l'origine d'un surplus à distribuer, à organiser³¹: « Engels démontre comment l'État s'est développé, a dû se développer, lorsque la société commence à produire en surplus »³². Partant du principe que 90% de l'histoire de l'humanité n'a pas connu cet état de surplus, LALIT avance cette première conclusion: « Notre première conclusion est que l'État n'est pas obligatoire dans la société humaine »³³. L'État émerge de la domination d'une classe par une autre, de la question du partage du surplus qui donne lieu aux inégalités capitalistes. L'État serait à l'origine de la division. Il permettrait aux plus riches de dominer les plus faibles par un système de division de classes et de répartition inégale des richesses. L'État aurait pour but final de conserver, par le biais de la politique, cet état de division, de l'entretenir afin qu'il perdure. Somme toute, « L'État permet que la classe qui est économiquement plus puissante le devienne aussi socialement et politiquement »³⁴. En définitive, l'État serait à l'origine d'un engrenage complexe de division et de conservation. À la définition de l'État sont attachées les données

³¹ Les traductions du créole au français sont de nous.

³² (*Engels demontre kimanyer Leta li ti develope, e ti oblize develope, zis kan kumans ena 'sirplis' dan lasosyete*). Rajni Lallah, *L'ETA, enn seleksyon ese LALIT*, Port-Louis: Ledikasyon pu Travayer, île Maurice, 2008, p. 3.

³³ (*Nu premye konklizyon, alor, se ki Leta li pa obligatwar pu sosyete imin*) . *Ibid.*

³⁴ (*Leta li permet ki klas pli for ekonomikman vinn pli for sosyalman ek politikman*). Lallah, *op cit.*, p.5.

suivantes: L'État défend et protège la propriété privée. Il détermine les conditions de vie. Il crée des conflits d'intérêts concernant la répartition des terres. Il fait usage de violence et de répression et crée les taxes. Pour reprendre les termes de Ram Seegobin:

Il défend les moyens de production et de survie du privé. Il fait perdurer cela par différents moyens tels que la loi, l'idéologie, le SMF, etc [...]
 Il détermine le cadre du travail [...]
 Il divise les hommes concernant la répartition de la terre [...]
 Il se sert de la violence pour soumettre ses citoyens ainsi que des pays voisins lorsqu'il a des visées de conquêtes [...]
 Il diminue les aspects négatifs que la compétition peut avoir pour le capitalisme [...]
 Il taxe [...]³⁵.

Une structure administrative fortement développée est bien sûr nécessaire à un État capitaliste fondé sur un rapport de force entre classes dominantes et dominées. Une telle structure découle, pour LALIT, du colonialisme qui est perçu comme une aberration que rejettent formellement les membres de LALIT car, «pour que le colon puisse accroître son capital, l'administration coloniale avait un accès privilégié au surplus produit par la colonie »³⁶.

Le MMM, toujours selon Lindsey Collen et Ram Seegobin, divise l'État mauricien en plusieurs catégories: la grande bourgeoisie, la moyenne bourgeoisie³⁷, la petite bourgeoisie et la classe ouvrière. Or, il serait faux de croire que la moyenne et la petite bourgeoisie entretiennent plus de similitudes avec la classe ouvrière qu'avec la grande bourgeoisie. Au contraire, la moyenne et la petite bourgeoisie peuvent plus facilement être assimilées à la grande bourgeoisie avec laquelle elle partage des intérêts communs. Nous avons donc, d'après LALIT, une répartition à trois contre un: il y aurait d'un côté la classe ouvrière isolée et de l'autre la grande, moyenne et petite bourgeoisie comme l'illustrent les tableaux qui suivent:

Tableau 1. Division des classes sociales à Maurice selon le MMM.

Hiérarchie	Classes sociales
1	Grande bourgeoisie (bourgeoisie dite traditionnelle issue de la période coloniale)

³⁵ (Li defann propriete prive mwayen prodiksyon ek propriete prive mwayen sirvi. Li mentenir sa dan buku fason:lalwa, ideoloji, SMF, etc [...]) Li determinn kad travay[...]Li diviz imen lor bul later an diferan sitwayen[...]Li servi vyolans pu, anfendkont, dort so sitwayen ubyen dort lezot pei kan li ena pretansyon inperyal[...]Li diminyer lefe destrikter ki kompetisyon amene ant kapitalist[...]Li taxe[...]). Lallah, op.cit., p. 5-7.

³⁶ (Pu ki kolonizater akimil kapital, l'administrasyon kolonyal ti ena enn akse privezye a sirplis ki koloni ti pe prodir). Lallah, op cit., p.20.

³⁷ La « moyenne bourgeoisie » et la « petite bourgeoisie » émergent après l'indépendance de 1948 avec l'accession du Parti Travailliste au pouvoir. Après la colonisation, le pays indépendant voit s'ouvrir de nouvelles perspectives avec la possibilité pour une autre section de la population (autre que celle de colons blancs) de s'enrichir et d'accéder au pouvoir.

2	Moyenne bourgeoisie
3	Petite bourgeoisie
4	Classe ouvrière

Le tableau 1 illustre le schéma factice où les moyenne et petite bourgeoisies auraient plus de points communs avec la classe ouvrière qu'avec la grande bourgeoisie. Les classes sociales 2,3 et 4 se retrouveraient alors dans un même groupe.

Tableau 2. Division des classes sociales à Maurice selon LALIT.

Hiérarchie	Classes sociales
1	Grande bourgeoisie
2	Moyenne bourgeoisie
3	Petite bourgeoisie
4	Classe ouvrière

Le tableau 2 place les trois catégories représentant la bourgeoisie dans un même groupe. Nous avons alors un schéma différent avec les classes 1, 2 et 3 constituant un ensemble. De ces deux tableaux, le tableau 2 est, pour LALIT, le plus plausible avec un isolement de la classe ouvrière.

Voyons de plus près ce qui caractérise ces différentes classes sociales. La petite et la moyenne bourgeoisie constitueraient ce que LALIT appelle la bourgeoisie d'État. Il s'agit d'une section de la bourgeoisie possédant les moyens de production suffisants susceptibles d'influencer l'économie. Elle posséderait donc un moyen de pression sur la classe dominante qui doit tenir compte des revendications de la bourgeoisie d'État. La bourgeoisie d'État incarne une élite naissante, favorisée par le capitalisme et soucieuse de préserver ses privilèges et sa position. La bourgeoisie d'État « possède suffisamment de moyens de production pour influencer l'économie. Et ses membres ont une part commune par rapport à la production en générale [...] »³⁸. Pour reprendre les termes de Ram Seegobin, la bourgeoisie

³⁸ (li posed sifizaman mwayin de prodiksyon pu infliyans lekonomi. E so bann mam ena enn pozisyon komin par rapor a prodiksyon [...]). Lallah, *op cit.*, p.45.

d'État représente le dynamisme de transformation de la petite bourgeoisie à la bourgeoisie. De ce fait, les tentatives réitérées du MMM de faire alliance avec le Parti Travailleiste trahiraient un élan vers la classe dominante plutôt que vers celle des travailleurs que soutient LALIT: un glissement de la gauche vers la droite. LALIT au contraire revendique une appartenance strictement prolétarienne, refusant tout compromis avec toute forme de bourgeoisie d'État. Cette bourgeoisie d'État n'est pas le parti au pouvoir mais d'une section de la population favorisée par le parti au pouvoir parce qu'elle incarne le monopole de la production. Ainsi, Ram Seegobin, dans son article « *Burzwazi Deta-ki li ete* » (« Qu'est-ce que la bourgeoisie d'État »), basé sur un discours prononcé lors d'un forum de LALIT en décembre 1984, démontre que la force du Parti Travailleiste au pouvoir réside justement dans l'entretien de cette bourgeoisie d'État. Il s'agit de favoriser l'essor d'une petite bourgeoisie, tout en conservant des liens solides avec l'oligarchie bourgeoise:

Mais ce qui est intéressant, c'est que ce parti-là, bien qu'épousant une politique bourgeoise bénéficie d'un soutien massif de la classe prolétaire. C'est un point intéressant car la politique anti-monopole menée par le parti travailleiste a eu des échos parmi les travailleurs de sorte que, bien que ce soit un parti dominé par de grands propriétaires bourgeois, il ait su conserver un langage anti bourgeois³⁹.

La bourgeoisie d'État incarne donc une section de la population qui, formant au départ partie de la classe ouvrière, s'est hissée jusqu'à la bourgeoisie et vise à y rester. Pour ce faire, la bourgeoisie d'État compte sur le soutien de l'État, qui voit en elle, à la fois, une section de nouveaux riches, mais aussi un lien avec une petite bourgeoisie constituée d'agriculteurs, de commerçants et de travailleurs, d'un côté, et, de l'autre, une bourgeoisie traditionnelle constituée de cadres du secteur privé et d'une partie de la classe ouvrière qui s'est alliée au PMSD (Parti Militant Social Démocrate) lorsque celui-ci s'est formé. La bourgeoisie d'État est donc celle qui détient une grande partie du pouvoir entre ses mains, et qui a désormais son mot à dire dans le fonctionnement de l'État. La grande bourgeoisie et la bourgeoisie d'État constituent donc un même bloc en opposition (malgré les apparences) avec la classe prolétaire.

Au banc des accusés également, en tant que figure de proue de la bourgeoisie d'État,

³⁹ (*Me, seki interessan, seki sa Parti Travayis-la, malgre lefet ki sa ladireksyon, enn ladireksyon byen burzwa malgre sa, li enn sutyen masif parmi lamas travayer. Sa li enn pwen interessan, parski seki ti pe arive se politik anti-monopol ki Parti Travayis ti pe amene kont Oligarsi, li ti ena bann leko parmi travayer. Parski sa Parti Travayis-la malgre lefet ki li ti ena bann gran propriyeter, bann gran ko:mersan, gran-gran profesyinel tusala, li ti ena ann langaz anti-oligarsi, anti-tablisman*). Lallah, *op.cit.*, p.58.

les prétentions impérialistes. Collen pointe du doigt les États Unis en particulier, surtout en rapport avec le problème des Chagos. L'article de Collen « What exactly is « Mauritius » ? »⁴⁰ qui figure dans l'ouvrage de LALIT « Diego Garcia in Times of Globalization », avait pour titre original et révélateur « What's in a Name? The story of a Psychosocial Pathology with Lexical Implications. What exactly is Mauritius ». Collen y démontre comment en enlevant l'article "the", Maurice passe de « les îles Maurice » à « l'île Maurice ». L'amputation d'un article devient la légitimation de l'amputation de tout un peuple, en l'occurrence, celui des Chagos. Voyons déjà cette citation extraite d'un article de *LETA*: « This article criticizes the colonial myth that Mauritius is 'an island' as if Rodrigues, the Chagos Islands, Agalega, Tromelin and St Brandon did not exist. Colonial ideological shackles still haunt our language »⁴¹. Le mot qui nous intéresse ici est bien « language ». La langue aurait ce pouvoir de raviver l'époque coloniale et de l'actualiser. Comment? A travers cet article insignifiant: *the*. Par opposition à l'île Maurice, une île, nous avons *les îles Maurice*: « *The Mauritius* »⁴². Se référer à l'île Maurice en tant que *an island* est qualifié d'outrageante manipulation (gross manipulation) par Collen. Elle citera d'ailleurs le dictionnaire Oxford: « Mauritius includes (a) the islands of Mauritius, Rodrigues, Agalega, Tromelin, Cardagos Carajos and the Chagos Archipelago, including Diego Garcia and any other island comprised in the State of Mauritius ». Collen parle alors de « fraude » car cette ambiguïté linguistique a permis aux États Anglais et Américain de perpétrer une injustice vis-à-vis des habitants des îles voisines.

LALIT a également des idées bien arrêtées au sujet de la nature humaine, de l'homme. Dans son discours *Natir Imin/Human Nature* donné à l'université de Maurice, Lindsey Collen oppose deux approches: la position de droite qui estime que l'homme, né imparfait, a besoin de la société pour le recadrer, et la position de gauche qui estime que, né bon, l'homme est par la suite perverti par la société. Dans la société régie par la droite, l'homme est perçu comme individualiste et doit être forcé au travail pour être productif: « work is converted into labour, and in a way it is that abhorred punishment: forced labour »⁴³. La gauche, pour sa part, dit que l'homme est par essence « bon », qu'il possède en lui ce qu'il faut pour mener à bien son existence et que c'est la société qui est contre nature en

⁴⁰ Lindsey Collen, « What exactly is « Mauritius » ? », in *Diego Garcia in Times of Globalization*, LALIT, Port-Louis: Ledikasyon pu Travayer, 2002, pp. 147-155.

⁴¹ Lallah, *op.cit.*, p. 133.

⁴² Lallah, *op.cit.*, p. 136.

⁴³ Collen, *Natir Imin*, *op.cit.*, p. 31-32.

allant à l'encontre de la liberté de l'homme et en imposant des lois.

En exposant ainsi l'oppression de la classe ouvrière et en se positionnant explicitement en faveur de la classe prolétarienne, LALIT, et de ce fait Lindsey Collen en tant qu'auteur littéraire, s'inspirent de la philosophie marxiste. Plus particulièrement, Collen inscrit ses textes sous l'approche sociologique du marxisme qui est le matérialisme historique⁴⁴, c'est-à-dire l'observation du développement de la société à l'appui de la philosophie de Marx.

Pour le marxisme, la société est un ensemble de rapports entre individus. Elle serait donc dépendante de la multiplicité et non pas de l'unitaire: « La *Société*, comme entité générale, n'a aucune espèce d'existence à part les individus qui la composent. Il n'y a pas d'être collectif, d'âme des peuples ou des groupes »⁴⁵. C'est le différentiel qui constitue la société qui n'existe que parce qu'il y a des rapports d'échanges, parce que l'autre existe, parce que le multiple existe. L'altérité semble donc être, pour Marx, à la base essentielle du concept de société humaine.

Pour que le multiple constitue une société, Marx parle de rapports sociaux. L'homme en société est un être agissant ou un être soumis aux actions des autres car, « par leur activité même, les individus humains entrent [...] dans les rapports déterminés, qui sont des rapports sociaux »⁴⁶. En tous les cas, il est lié à l'autre par une relation quelconque soit d'activité ou de passivité: « Activité et passivité s'y mêlent. Dans son action, tout en modifiant la nature et le monde qui l'environnent, l'individu subit des conditions qu'il n'a point créées »⁴⁷. Le matérialisme historique classe ces différents rapports sous deux catégories. Il y a la catégorie des rapports de production et la catégorie des rapports illusoires. Les rapports de production c'est le lien que l'homme développe avec la nature afin d'assurer sa survie. Il s'agit de la maîtrise de son environnement afin de répondre à ses besoins immédiats. Ce rapport à la nature que Marx appelle conditions naturelles relève de l'essence de toute société. C'est la base même de la production, de la volonté de créer et de survivre. Les ressources naturelles sont exploitées, les matières premières sont découvertes et commencent à être utilisées pour le développement. Le rapport naturel est le rapport primaire de l'homme avec la nature lui permettant de créer avec ses semblables les premiers liens sociaux. Le deuxième facteur de production sera appelé élément réfléchi ou les techniques. Il s'agit là du développement

⁴⁴ Pierre Souyri, *Le marxisme après Marx questions d'histoire*, Paris: Flammarion, 1970, p. 61.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Souyri, *op.cit.*, p. 62.

⁴⁷ *Ibid.*

d'outillages, du perfectionnement de techniques qui visent à améliorer le rapport de production primaire avec la nature. Ces deux rapports de production que sont les conditions naturelles et l'élément réfléchi se distingueront de ce que Marx appelle division du travail social.

Voici ce qu'en dit le matérialisme historique: « Elle entraîne une conséquence immédiate, ou plus exactement se lie à un phénomène social d'une grande importance. La division du travail, lorsqu'elle s'institue au cours du développement historique, implique la propriété privée »⁴⁸. Avec la division du travail, comme son appellation le laisse entendre, distinction est faite entre les travaux. Il y a les travaux supérieurs, souvent liés à l'intellect et à l'abstrait et les travaux inférieurs qui, très vite se réfèrent aux travaux pratiques de production directe, en lien avec les ressources primaires. Les fonctions supérieures sont celles qui vont permettre à l'individu de s'accaparer au plus vite et au mieux de la propriété privée. Ce sont les premiers pas de la distinction entre les individus qui sont accomplis ici et qui mènent à la division de la société en différentes classes: « c'est-à-dire que les individus accèdent aux fonctions intellectuelles, politiques, administratives [...], en raison de leur richesse privée et non plus en raison de leur valeur sociale. Alors apparaissent les classes »⁴⁹. Ainsi, la société n'est plus envisagée dans son rapport de production avec la nature mais comme une organisation de fonctions donnant lieu à la stratification en classes supérieures et inférieures. Pour synthétiser, le matérialisme historique identifie trois aspects dans le processus de production à la base de toute société: il y a un aspect naturel, un aspect réfléchi qui vient conforter le développement de l'aspect naturel et enfin un aspect illusoire basé sur la différenciation sociale et qui se distingue des deux premiers aspects puisque fondé sur l'illusoire.

La division des classes reposerait sur une illusion parce qu'elle coupe l'individu du rapport direct et pragmatique avec ses besoins, faisant apparaître d'autres « besoins » relevant du confort psychologique qui découle de l'instinct de domination. L'homme est coupé de la réalité de ses besoins alors que l'illusion idéologique prend le pas:

La division du travail donne lieu aux illusions idéologiques. C'est en effet à partir du moment où, dans la division du travail, apparaît le travail intellectuel en voie de spécialisation, que la conscience (l'individu conscient) s'affranchit du réel, s'imaginer qu'elle est autre chose que la conscience du monde humain (de la pratique sociale) et s'élance vers des nuées idéologiques⁵⁰.

⁴⁸ Souyri, *op.cit.*, p. 68.

⁴⁹ Souyri, *op.cit.*, p. 68-69.

⁵⁰ Souyri, *op.cit.*, p.72.

L'homme, coupé de ses besoins essentiels s'est retrouvé aliéné. L'aliénation survient comme conséquence de la division des classes lorsque les « fonctions dirigeantes [...] se sont séparées des nécessités concrètes auxquelles elles correspondaient ; elles se sont fixées à part, et par conséquent érigées en dehors et au-dessus de la société. Elles sont devenues fonctions *politiques* »⁵¹.

L'émergence de la division du travail mène également à l'essor de ce que Marx appelle la Superstructure, c'est-à-dire l'ensemble des institutions intellectuelles (juridiques, politiques) et l'ensemble des idées entretenues par elles pour le maintien de la division des classes. L'idéologie qui découle de la division du travail et de l'apparition des classes, est, pour le matérialisme historique, en contradiction avec le processus de production. En effet, l'idéologie favorise la stagnation et le maintien alors que les rapports de production visent à l'évolution. Cette stérilité entretenue par la Superstructure sociale est en contradiction avec la définition même de la société qui, nous l'avons dit repose sur le multiple et donc, sur l'altérité. L'essor des classes est donc, pour le matérialisme historique, une perversion de l'essence sociale: « ils maintiennent un mode de production périmé, avec ses Superstructures. Par quel moyen ? Par l'idéologie, qui montre alors son rôle: dissimuler sous les apparences, masquer l'essentiel du processus historique, dissimuler les contradictions, voiler les solutions, c'est-à-dire le dépassement du mode de production existant, sous de fausses solutions »⁵².

Marx propose en solution à cet état de stagnation voulue par l'idéologie, ce qu'il appelle le communisme. Le communisme s'inscrit sous l'égide du dépassement et du refus des limites. Il est donc en correspondance avec la société des origines, basée sur le multiple et le différentiel. Le communisme est contre les rapports de productions stériles découlant de la division du travail et serait en faveur d'un dépassement permanent, un processus de production toujours axé vers le nouveau:

Sous cet angle, le communisme se définit par: le développement sans limites internes des forces productives, le dépassement des classes sociales, l'organisation rationnelle, consciente, contrôlée par la volonté et la pensée, des rapports de production correspondant au niveau atteint par les forces productrices⁵³.

Marx relève, à partir du développement de l'État, trois formes d'expression de la lutte des classes: il y a l'État démocratique, le socialisme et le communisme. Il s'agit là de trois évolutions politiques susceptibles de s'appliquer à un État. L'État démocratique souligne plus

⁵¹ Souyri, *op.cit.*, p.94.

⁵² Souyri, *op.cit.*, p.75.

⁵³ *Ibid.*

qu'un autre, toujours selon Marx, la résistance entre classes puisque la démocratie est un compromis qui « ne supprime pas la lutte de classe, mais au contraire l'exprime »⁵⁴. En d'autres termes, le compromis entre dominés et dominants sur lequel est basé l'État démocratique démontre qu'il y a effectivement besoin d'un compromis. L'État socialiste est quant à lui l'accomplissement de la démocratie. C'est un développement supplémentaire qui mène à la passation de pouvoir de la bourgeoisie au prolétariat. L'État socialiste est basé sur ce que le matérialisme historique appelle la dictature du prolétariat. Le communisme quant à lui, s'apparente plus à un concept qu'à une évolution sociale. Il s'agit de l'abolition totale de toute forme de structure afin de revenir, en quelque sorte, au stade primaire d'une humanité obéissant uniquement à la satisfaction de ses besoins, tout en étant scientifiquement évoluée. Le communisme correspond de ce fait à une utopie, un non-sens:

Pour beaucoup de gens qui ignorent cet axiome de la pensée marxiste, il faut dire et répéter que l'expression « État communiste » est dépourvue de sens. En effet, le communisme est caractérisé par la suppression de l'État, par son dépassement⁵⁵.

Le communisme en étant un non-sens axe la politique marxiste résolument vers le dépassement, vers l'altérité toujours en route et jamais atteinte. C'est cette notion de « dépassement » comme expression du politique que nous retiendrons pour les besoins de notre travail.

La littérature de Lindsey Collen offre la possibilité d'une plateforme où se dessine et s'accomplit la politique de l'auteur. Ce qui frappe dans cette littérature, c'est que l'auteur se positionnera toujours du point de vue de la classe ouvrière. Lindsey Collen, en tant que membre de LALIT, se servira de ses romans pour porter les idées politiques du parti.

L'auteur engagé publiera quelques poèmes et essais mais sera surtout remarquée pour ses romans, autour desquels s'articulera le présent travail. Nous proposons comme corpus primaire les six ouvrages écrits par Lindsey Collen pendant la période allant de 1990 à 2010, soit vingt années où l'auteur publie régulièrement un roman. Le premier roman de Lindsey Collen a pour titre *There is a Tide* et voit le jour en 1990. Puis, en 1993 viendra le controversé *The Rape of Sita*. En 1997, Collen publie *Getting Rid of It*, et, quatre années plus tard, soit en 2001, *Mutiny* est publié. En 2004, *Boy*, version anglaise du roman en créole *Misyon Garson*

⁵⁴ Souyri, *op.cit.*, p.97

⁵⁵ Souyri, *op.cit.*, p. 101.

paru en 1996 est publié. Le dernier roman auquel nous nous intéresserons pour notre travail sera *The Malaria Man and her Neighbours*, paru en 2010. Ce roman ayant été publié pendant le cours de présent travail constituera le dernier élément de notre corpus primaire.

Le trait distinctif des personnages de Collen est qu'ils tous des révoltés: *Boy* milite pour le droit à la liberté et à la vie, un formidable hymne à l'humain. *There is a Tide* milite contre l'exploitation ouvrière, tandis que *The Rape of Sita* et *Getting Rid of It* dénoncent les outrages à l'encontre du corps féminin, corps mutilé, humilié, violenté à l'image d'une société tout autant malmenée. Les romans de Collen parlent, disent la nécessité de prendre conscience et suggèrent des alternatives qui empruntent à l'utopie, à l'idéal d'une société parfaite en écho avec un être parfait. Ecriture de tous les possibles, le texte littéraire ne connaît pas d'interdit et recèle de ce fait une incroyable richesse: celle d'explorer et de prendre en compte tous les possibles. En effet, comme le dira Roland Barthes dans *Le Bruissement de la langue*, « l'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité [...] »⁵⁶.

Les romans servent à exprimer le quotidien de la classe prolétaire, à dire leurs souffrances et à dénoncer un ennemi clairement désigné: l'État, entretenu et perpétué par la classe moyenne et supérieure. Lindsey Collen dénonce toute forme d'obstruction à la liberté: ses romans s'insurgent contre la censure, contre l'emprisonnement, contre les lois. Souvent issus de son expérience réelle, les personnages de Collen, tels qu'Iqbal dans *The Rape of Sita* ou Zan Pol dans *The Malaria Man and her Neighbours*, sont les porte paroles de l'auteur pour ce qui est de dénoncer les obstructions faites à la liberté. La politique de Lindsey Collen dénonce et prend position pour les défavorisés. Elle est également faite de partage et de solidarité: « her literary talent, [...] rapidly shines through-perhaps one could even say despite – her strident political message »⁵⁷. Les personnages phares sont issus du milieu ouvrier à l'exception des femmee-employeurs dans *Getting Rid of It*. Néanmoins, être femme chez Collen signifie faire partie de la classe opprimée. Ces femmes-employeurs solidaires de leurs employées et amies connaîtront un sort tragique car elles sont au plus proche du patriarcat incarné par leurs époux.

⁵⁶ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris: Seuil, 1984, p. 63.

⁵⁷ Felicity Hand, *The Subversion of Class and Gender Roles in the Novels of Lindsey Collen(1948-), Mauritian Social Activist and Writer*, New York: The Edwin Mellen Press, 2010, p. 34.

There is a Tide met en avant la nécessité de connaître l'histoire pour aller de l'avant. Le roman évoque les luttes engagées après l'indépendance, mais aussi la destruction engendrée par la stratification sociale et les abus qu'elle occasionne. Le roman traite également de la thématique de la consommation: consommation alimentaire et ses implications pathologiques à travers l'anorexie, mais aussi cette consommation généralisée d'une société matérialiste qui s'affame d'autre chose. Il s'agit, dans ce premier roman de Lindsey Collen de remettre en question l'État et ses interdits, ses lois et son ordre immuable pour lui opposer un état utopique que décrit l'auteur le temps d'un chapitre.

The Rape of Sita traite essentiellement de la violence faite à la femme. Le viol commis par l'homme est un acte qu'il réprouve au fond de lui. Le roman parle alors d'une force plus vaste, plus insidieuse: le patriarcat qui pousse l'homme à faire violence à la femme. Le patriarcat est inscrit dans la société, dans l'État et sera désigné comme le véritable agresseur à combattre. La colonisation et toute forme de conquête sont assimilées au viol. Le roman affiche, à travers l'androgynie suggérée d'Iqbal, sa volonté d'abolir toute limite, notamment la limite différentielle entre l'homme et la femme. Le roman exprime également son refus des limites lorsqu'il emprunte à différents hypotextes tels que le *Râmâyana*, *The Rape of Lucrece* et *The Waste Land* pour en faire une nouvelle interprétation.

Getting Rid of It parle du corps souffrant de la femme. Un corps prisonnier, qui ne s'appartient pas. La souffrance physique est au premier plan dans ce roman. Lindsey Collen condamne l'oppression sous toutes ses formes et pointe du doigt le patriarcat incarné par de peu glorieux personnages, des hommes issus de la classe moyenne, dépeints comme des geôliers sans pitié. *Getting Rid of It* c'est aussi le roman de la peur surmontée: il s'agit de se débarrasser de la peur d'assumer son corps, de la peur de s'exprimer. Les femmes prennent la parole à travers le mouvement politique qu'elles intègrent. Le roman s'achève symboliquement par « The Boy Who Won't Speak » qui retrouve la parole.

Mutiny évoque le pouvoir et le danger des mots. Si Juna est enfermée à cause des mots qu'elle aurait diffusés au sein de son syndicat, c'est aussi grâce à eux qu'elle résiste en prison. Les mots sont prohibés, la censure empêche l'expression libre. *Mutiny* expose, mieux que tout autre roman, la présence du patriarcat à travers ces barreaux de prison qui enserrent tout le roman puisqu'ils en constituent l'espace phare. Les trois femmes sont au cœur même du patriarcat, auquel elles résistent par le biais de la solidarité et de la créativité. Enfin,

Mutiny, c'est la révolte, la colère sous-jacente qui ne demande qu'à surgir. C'est l'appel à la réaction que lance l'auteur face à un ennemi clairement identifié.

Boy reprend la thématique du roman d'apprentissage avec un personnage renfermé et dépressif qui fuit son environnement afin de s'accomplir. Le roman met l'accent sur l'altérité ou plus exactement sur les bénéfices de la rencontre avec l'autre. Krish apprend de l'autre lieu, de l'autre personnage. Le roman invite à sortir de soi et met en relief la géographie de l'île.

Enfin, *The Malaria Man and her Neighbours* offre un tableau plus détaillé, plus concret d'une révolte sur le sol mauricien. Lorsque les quatre personnages principaux sont retrouvés morts, le roman bascule dans la rébellion. *The Malaria Man and her Neighbours* s'insurge contre les non-dits, contre les abus insidieux commis dans l'ombre par l'État. Ce roman oppose la classe ouvrière à l'État. La thématique de la lutte des classes y est clairement exposée. Ce roman évoque également les révoltes de février 1999, qui ont effectivement eu lieu à l'île Maurice, et qui ont découlé de la mort inexplicable du chanteur Kaya (représenté dans le roman par Melomann) en prison. Collen inscrit ainsi son roman dans la réalité socio-politique de l'île. Enfin, le roman revendique, à travers ce personnage androgyne qu'est Zan Pol, une plus grande tolérance face à la différence. Il s'agit de réfuter les normes et de proposer une réalité autre avec ce personnage inattendu moitié homme et femme.

Un bref survol synthétique⁵⁸ des principaux axes thématiques des romans nous permettra d'arriver aux analyses suivantes.

Dans *There is a Tide* nous sont exposés les effets dévastateurs que peut avoir le travail forcé. Physiquement épuisée, Shy sombre dans l'anorexie. La liberté et l'autosuffisance d'autrefois sont regrettées dans *There is a Tide* où une société de consommation implacable et oppressante a pris le dessus. Nous avons, en contrepartie l'allusion à une utopie de gauche où l'homme, parfaitement libre, est en même temps libéré de tous ses maux. *There is a Tide* reprend dans les grandes lignes les idées mises en avant dans *Human Nature*. *The Rape of Sita* et *Getting Rid of It* semblent plus imprégnés des revendications du *Muvman Liberasyon Fam* à l'origine de la publication de *The Women's Liberation Movement in Mauritius*. La société patriarcale et les différentes formes de violence subies par les femmes y sont exposées. Le viol dans *The Rape of Sita* sera à la fois entendu comme le viol de la femme et le viol de toute

⁵⁸ Voir l'annexe 5 pour les résumés des romans.

l'humanité. Viol et violence sont ainsi assimilés. L'agression de Sita sera mise en parallèle avec le colonialisme et les prétentions de la guerre froide. *Getting Rid of It* sera quant à lui principalement axé sur l'avortement, autre cause délicate du *Muvman Liberasyon Fam*. A travers *Boy*, nous avons la célébration du retour à la nature. La société est abolie lorsque l'enfant la quitte pour s'enfoncer dans la nature et retrouver cet état de plénitude évoqué dans *Human Nature*. Krish y trouve l'autosuffisance et la possibilité de s'accomplir en tant que jeune homme: c'est loin de la société limitative que l'homme s'épanouit pleinement. *Mutiny* et *the Malalria Man and Her Neighbours* mettent en lumière les caractéristiques et les travers de la bourgeoisie d'État telle qu'elle est présentée dans *LETA* ou encore *KLAS*. La volonté de maintenir le système en place, caractéristique clé de la bourgeoisie d'État, atteint son apogée dans *Mutiny* avec la prison au centre du roman. Les deux romans mettent en avant les abus de l'administration étatique. Lindsey Collen brosse, par le biais de ses romans, un tableau de la situation sociale à Maurice. Cette exposition vise à mettre en valeur certains aspects clés dont traitent les romans, tels que la condition féminine, la lutte entre classes, les abus subis par la classe ouvrière. Toujours à partir de la perspective de la classe des plus démunis, Collen dénonce pour ouvrir la porte à d'autres possibilités, pour suggérer une possibilité de changement.

La littérature de Collen est marquée par une volonté d'unir et d'abolir toute forme de frontière. Elle vise à la fusion des classes sociales. Dans plusieurs de ses romans, Collen crée des trios de personnages représentant différentes communautés ethniques et souvent unies par une forte amitié ou par un combat commun. L'univers littéraire permet l'abolition de l'ethnicité des classes sociales. Il y a également la fusion des éléments à travers les cyclones, agents de la confusion et de la destruction et qui ont cette particularité chez Collen de réunir et d'engendrer un fort sentiment de solidarité. C'est aussi dans les cyclones que naît la possibilité de la révolte et de la liberté dans *Mutiny*. Les cyclones sont, chez Collen, des facteurs politiques forts, susceptibles d'être les déclencheurs d'un recommencement:

Collen's cyclones however, do not leave things as they were. Her tropical storms are a continual centripetal force urging peripheries to meet centres in a bid towards what Collen envisages as an ideal hybrid society, one where social classes based on economic factors cease to exist⁵⁹.

La fusion se manifeste aussi avec le choix de la langue créole dont Collen ponctue ses romans avec des emprunts réguliers. Le choix du créole fait également partie d'une stratégie politique qui vise à affranchir les barrières ethniques dans la société mauricienne: « the use of

⁵⁹Hand, *op.cit.*, p. 120.

kreol preempts any ethnicised reading of the language cuts across Mauritian society and is spoken by all communities and all social classes »⁶⁰. Collen fait ainsi de la langue un instrument d'ouverture et de communion.

Une question gouvernera la réflexion théorique du présent travail: il s'agira de se demander si la littérature romanesque de Lindsey Collen se veut plus « politique » que « politique ». Expliquons-nous: dans un sens premier, « politique » renvoie à la dénonciation de l'aliénation sociale dont Collen se veut le porte-parole. Il s'agit, en ce sens d'une tentative de déconstruction sociale dans la pragmatique du terme. Collen dénonce l'aliénation et incite à la réforme concrète des institutions. Dans un deuxième sens, « politique » sera une démarche réflexive et explicative autour de notions telles que l'aliénation et les possibles suggérés par une démarche éthique d'ouverture. Collen adopte-là une démarche théorique en se penchant sur les divers tenants du concept de politique. Somme toute, il s'agira de contrebalancer l'efficacité de l'auteur en tant qu'activiste concrètement impliquée, par le biais de ses romans, dans la politique mauricienne ou son efficacité en tant qu'analyste en retrait. Force sera de constater que le parti LALIT, auquel est rattachée notre auteur, n'est que très peu présent sur la scène politique de Maurice, revendiquant explicitement son refus du « pouvoir », cette notion étant bien évidemment en conflit avec ce qu'ils entendent par « politique ». Est-ce que LALIT est un parti de pouvoir concret ou de pouvoir réflexif ? Laquelle des deux notions de politique se voit accorder la part belle dans les romans de Collen, trahissant la position réelle adoptée par l'auteur ? S'il est indéniable que les romans se veulent contestataires, il n'en demeure pas moins qu'ils s'ouvrent à une dimension plus large, empruntant aisément à des domaines tels que la métaphysique, la psychologie, l'anthropologie et la mythologie pour offrir une autre dimension à cette notion de politique, terme clé de notre recherche. Nous nous interrogerons sur ces deux versants du politique, en abordant, dans un premier temps, l'aspect dit « concret », pour, peu à peu aboutir sur des notions plus complexes qui font du politique un thème aux multiples facettes débordant largement le simple conflit social de lutte entre classes ou de répartition du pouvoir gouvernant.

⁶⁰ Hand, *op.cit.*, p. 41.

Par ailleurs, à chaque fois que paraît un roman de Lindsey Collen, les revues littéraires ou la presse⁶¹ ne manquent pas de produire un commentaire et une appréciation de la nouvelle création. Si tous les ouvrages de Collen sont plus ou moins accueillis par une critique positive, l'un d'entre eux soulèvera un débat plus marqué: il s'agit de *The Rape of Sita* qui fera scandale et qui attirera même l'attention de la communauté littéraire internationale sur cet auteur encore inconnu qu'est Lindsey Collen. Nous nous pencherons sur l'accueil critique des romans de Lindsey Collen suivant l'ordre chronologique de leur parution, exception faite de *The Rape of Sita*. En effet, *The Rape of Sita* fera l'objet de multiples critiques et articles. C'est à travers ce roman que Lindsey Collen se fera connaître aussi bien à l'île Maurice que sur la scène littéraire internationale. La critique autour de ce roman se veut passionnée et abondante parce qu'elle touche à de nombreux sujets sensibles tels que la position des autorités face au viol, la censure dans la société mauricienne ainsi qu'à une certaine sensibilité religieuse dérangée par le roman. C'est pour ces raisons que nous proposons de placer *The Rape of Sita* à la fin de notre survol critique accompagnant la sortie des romans⁶².

There is a Tide est qualifié par Shakuntala Hawoldar⁶³ dans *Le Weekend* du 23 décembre 1990 de « peopled with blood, flesh and spirit »⁶⁴. Premier essai de Lindsey Collen à l'écriture romanesque, *There is a Tide* se veut quelque peu trop chargé thématiquement et donnera l'impression par moment de suivre une structure éclatée. Comme le dira Félicity Hand, le lecteur a l'impression d'être ballotté d'un sujet à un autre par une sorte de boulimie thématique de l'auteur:

⁶¹ Pour cette partie sur l'accueil critique des romans de Collen, nous nous sommes basés sur des extraits de coupures de journaux recueillis dans la compilation personnelle du parti LALIT. Cette compilation en classeurs se trouve au centre de documentation du parti à Grande Rivière et s'intitule « Artforms » que nous avons inclus comme entrée bibliographique. Les citations qui suivront seront pour la plupart sans note de bas de page puisque difficiles à référencer avec exactitude.

⁶² Par ailleurs, nous évoquerons dans la partie qui suit ainsi que dans le reste de cette introduction, des journaux locaux tels que *Le Mauricien* et *L'Express* ou encore le journal *Advance*. Nous proposons de mettre quelques éléments en note sur ces différents journaux. *Le Mauricien* fut fondé en 1908 à Port Louis par Eugène Henry. Il s'agit du plus ancien journal de l'île et est essentiellement publié en français. *Le Mauricien* est la figure de proue de tout un ensemble de presse que constituent *Le Weekend*, *Le Weekend Scope* et *Turf magazine*.

L'Express existe depuis 1963. Il fut fondé par Guy Forget et comprend des articles en anglais et en français. *L'Express* paraît sept jours sur sept et appartient au groupe La Sentinelle.

Advance est un journal créé par Sir Seewoosagur Ramgoolam et les membres du Parti Travailleiste (parti créé en 1936 et ayant pour but la promotion des droits des travailleurs). Ce journal traitera des réformes économiques et sociales ainsi que du droit de vote. Il n'existe plus aujourd'hui.

Ces journaux sont tous locaux et admettent des publications en anglais, en français, en créole et quelque fois en hindi. Les auteurs des articles sont souvent des intellectuels, des professeurs de l'université de Maurice ou des écrivains locaux.

⁶³ Shakuntala Hawoldar s'est installée à l'île Maurice en 1968 avec sa famille. Elle est écrivain et poète et a publié de nombreuses nouvelles. Elle fut à la tête du « Mauritius College of The Air » qui s'occupe de la diffusion de programmes éducatifs. Elle est également présidente du « Women's Federation for World Peace ».

⁶⁴ Artforms 2.

The novel seems to tackle far too many issues at once as if the author needed to get it all out of her system before dealing with each one in a more reflexive way in her later work. *There is a Tide* would have gained with more guided editing but as it stands the bases Collen's literary concerns are stretched out and will be elaborated in her later novels⁶⁵.

There is a Tide offre donc une fresque thématique fournie, mais traitée sans s'y appesantir.

Getting Rid of It est décrit dans *Le Weekend* du dimanche 14 décembre 1997 comme une « histoire macabre, sordide »⁶⁶. Mais le roman est bien plus qu'une histoire de fœtus sanglant dans un sac en plastique. *Getting Rid of It* est, comme le souligne Felicity Hand, l'affranchissement de l'auteur des tourments de la censure acharnée sur le roman *The Rape of Sita* paru quatre ans auparavant et sur lequel nous reviendrons. *Getting Rid of It* marque la volonté de l'auteur de s'affranchir de la peur de la censure et de continuer à écrire: « The title of this third English language novel is strikingly suggestive of Collen's need as a creative artist to channel all the frustration over the attacks and insults levelled at her as a blasphemer into a work of literature »⁶⁷. Lindsey Collen dira par ailleurs dans *Triplopia* combien *Getting Rid of It* servira à la libérer de la peur de la censure: « I was left afraid I would not be able to write again. That maybe I would vacillate between being too scared of censorship and being unnecessarily defiant. That words would become too difficult to choose. And my next novel *Getting Rid of It* helped me to get over that »⁶⁸. Le roman se veut à la fois axé sur la condition féminine toute classe sociale confondue et s'élève aussi contre toute forme de censure ou d'empêchement d'expression.

Mutiny est, quant à lui, le roman prophétique de la collection. En effet, la soumission de *Mutiny* sous forme manuscrite précède les événements de février 1999 déclenchés par la mort en prison du chanteur populaire, Kaya. *Le Weekend* du dimanche 29 juillet 2001 recueille les commentaires de l'auteur:

On peut avoir l'impression que des événements ont inspiré et nourri le roman, mais en fait j'avais soumis mon manuscrit avant que n'éclatent les émeutes de février 1999. Mais toute ressemblance pourrait peut-être tendre justement à faire ressortir à quel point certaines choses étaient prévisibles pour ceux qui étaient à l'écoute de ce qui se passait dans le pays ...⁶⁹

Pour Felicity Hand, avec la prison comme espace prédominant, Collen remet en cause l'idéalisation de l'île: « The Island Paradise in Question »⁷⁰. Le roman est une prise de

⁶⁵ Hand, *op.cit.*, p. 59.

⁶⁶ Artforms 6.

⁶⁷ Felicity Hand, *op.cit.*, p. 85.

⁶⁸ <http://www.triplopia.org>, in *Annexe 8*, « Triplopia », p. 402.

⁶⁹ Artforms 7.

⁷⁰ Hand, *op.cit.*, p. 111.

position claire de l'auteur en faveur des opprimés par un système qu'elle remet en cause: « Collen's purpose is to question, the validity of Mauritian democracy, especially as regards the less favoured classes and women »⁷¹. *Mutiny* invite à la révolte. Le roman est dédié à l'action. Il s'agit d'un appel à la réaction, qui indique que Lindsey Collen se situe au-delà de la simple conteuse: « she is, above all, a storyteller but her writing is intended to mean something, to goad people into some sort of political action »⁷².

En ce qui concerne le roman *Boy*, *L'Express* du 21 septembre 2001 commente: « En s'installant à Bambous, Lindsey Collen choisit le lieu idéal pour vivre ses positions. Elle y trouve l'inspiration pour son œuvre littéraire, mais aussi un terrain pour mener son combat politique »⁷³. En effet, Lindsey Collen fait de *Boy* un véritable hymne à la géographie de l'île Maurice. Felicity Hand note que le roman *Boy* marque un tournant dans le style de Lindsey Collen: « *Boy* might represent a radical change of style in Collen's work as its *Bildungsroman* focus indicates a shift from her role as advocate of collective empowerment to that of a deeper, more psychological observer of an adolescent mind »⁷⁴. De surcroît, Collen parvient également à éviter d'enfermer son roman dans une saveur exclusivement mauricienne. Felicity Hand commente ce tour de force: « I claim that her scrupulous mapping of the Mauritian landscape and its analogy with the teenager's growing awareness turns *Boy* into a cross-cultural celebration of youth and idealism »⁷⁵.

The Malaria Man and her Neighbours est accueilli par la critique comme étant « un hommage à la difficulté de vivre dans une société qui ne reconnaît pas les personnes en tant qu'êtres humains et qui imposent des conditions violentes sur elles »⁷⁶. Il s'agit à la fois d'un hommage à Anne-Marie Couronne née Jean-Marie Couronne, un travesti ayant fait partie du cercle d'amis de l'auteur, et du deuxième volet d'une trilogie sur la révolte de la classe ouvrière à Maurice. *The Malaria Man and her Neighbours* sera directement inspiré par les révoltes de février 1999.

Les romans de Lindsey Collen sont donc tous accueillis avec quelques critiques littéraires qui accompagnent la naissance de tout roman. Ces critiques restent le plus souvent

⁷¹ Hand, *op.cit.*, p. 114.

⁷² Hand, *op.cit.*, p. 135.

⁷³ Artforms 7.

⁷⁴ Hand, *op.cit.*, p. 137.

⁷⁵ Hand, *op.cit.*, p. 147.

⁷⁶ www.lemauricien.org.

dans le cadre d'une appréciation esthétique, à l'exception d'un roman: *The Rape of Sita* que nous avons gardé pour la fin, puisqu'il ne suscitera pas seulement des commentaires neutres ou positifs. Cet ouvrage fera couler beaucoup d'encre et fera l'objet d'une censure acerbe qui marquera la carrière d'écrivain de Lindsey Collen.

Dans *L'Express* du 7 février 1996, J. Gervail Arouff⁷⁷ s'exprime en ces termes à propos de *The Rape of Sita*:

Il s'agit d'une quête à l'allure d'un chercheur de Graal. Quête sans réponse, contée sous visage de « veillée » à l'ancienne d'une île Maurice de l'oralité, à la fois incursion dans l'oralité indienne. Des faits politiques d'hier et d'aujourd'hui, des mythes, légendes, archétypes, contemporains et millénaires, indianocéaniques et universels, s'interpénètrent pour émailler une marqueterie top of the arts. Mosaïques sur fond d'histoire-nationale et internationale, de colonisation, d'esclavagisme, incessante sommation qui pourrait déranger si elle ne dynamisait pas un imprévisible dialogue entre auteur et lecteur⁷⁸.

Roman aux multiples facettes, *The Rape of Sita* déclenche la polémique: le roman est interdit de vente et les critiques ne peuvent même pas le nommer directement. *The Rape of Sita* déchaîne les passions nous dit Vicram Ramharai⁷⁹ dans les numéros deux et trois de la « Revue de Littérature Mauricienne ». Pas moins d'une vingtaine d'articles seront publiés par *Le Mauricien* et Vicram Ramharai de souligner dans la *Revue de Littérature Mauricienne* que ces articles consacrés à *The Rape of Sita* peuvent séduire, mettre en appétit ou révolter, sans toutefois laisser indifférent. Le critique parcourt l'appréciation faite de l'œuvre dans la presse de décembre 1993 à janvier 1994 et souligne que la première raison ayant mené à l'interdiction de l'œuvre est son titre « blasphématoire ». L'ouvrage suscite la réaction du président du Hindu Council, qui est une association regroupant des représentants de la communauté hindoue mauricienne du premier ministre de l'époque, ainsi que du président de la république, qui demande à Collen de trouver un autre titre pour son roman afin de ne pas froisser les sensibilités. Le livre « serait de nature à attiser le ressentiment chez une section de la population et qui représente une menace pour notre société fragile », dira le premier ministre cité par Ramharai. Le roman appelle des qualificatifs virulents tels que « controverse », « scandale », « insult », « polémique » ; « laïcité » et « intégrisme », « its implications », « blasphemous »⁸⁰.

⁷⁷ Jeanne Gervail Arouff (1936-) est née à l'île Maurice, à Mahébourg. Enseignante au secondaire puis responsable des finances au Ministère de l'Éducation, Jeanne Gervail Arouff se passionne pour l'expression artistique sous toutes ses formes. Elle est maintenant sollicitée par le journalisme pour des critiques littéraires et artistiques.

⁷⁸ Artforms 7.

⁷⁹ Enseignant au Mauritius Institute of Education (M.I.E), écrivain et critique littéraire.

⁸⁰ Artforms 7.

Il y aura par ailleurs trois entrevues de l'auteur parues dans le *Weekend* du 12 décembre 1993 et dans *L'Express* supplément du 18 décembre 1993 dont les titres sont évocateurs. Vicram Ramharai les relève: « Lindsey Collen s'explique », « Lindsey Collen pourquoi ? »⁸¹, « Des explications de Lindsey Collen ». On l'aura compris, Lindsey Collen doit s'expliquer, se justifier, en somme se défendre contre les assauts de ses multiples adversaires.

Plusieurs débats sont alors lieu autour du thème brûlant de la censure du roman de Collen. Dans le *Mauritius Times* du 17 décembre 1993, le Dr Renga Sunassee prend la plume pour dire son indignation face à ce qu'il qualifie d'outrage à une des figures de proue de la religion hindoue, Sita:

Sita Maa is one of the supporting edifices of Hindu womanhood and motherhood: an incarnation of Lutchmee. To the simple Hindu mind, she is the all prevailing symbol of virtue and purity. The Hindu womanfolk tries to emulate her in order to breed the cycle of reincarnation-the ultimate aspiration of all Hindus. Then out of the blue comes Ms Collen, a seasoned politician, an established author, an erudite, an educator to tell us in bold letter on the cover of her three-year-researched work that our Sita Maa was not what we thought she was⁸².

La presse commence à s'interroger sur la sauvegarde de sa liberté d'expression alors que l'État, désireux de préserver l'équilibre social, opte volontiers pour une censure rigoureuse. Dans une entrevue avec *Triplopia* Lindsey Collen expliquera le climat qui règne lorsque paraît son roman. Elle parlera de toute la violence que déclenche *The Rape of Sita* à sa parution. Attaquée par des extrémistes religieux soutenus par l'État, elle sera menacée d'agression et de viol public:

I was immediately attacked by a small group of rather violent fundamentalists and at the same time attacked by the State. This is a very bad mixture. The fundamentalists attacked me through marginal newspapers, anonymous threats by telephone and letters (threatening death, public rape, and getting acid thrown in my face), and through, in one place, huge hand-painted letters on a wall threatening me with rape⁸³.

C'est avec *The Rape of Sita* que Lindsey Collen marque le plus fortement l'univers des lettres aussi bien à l'île Maurice que sur la scène internationale qui prend position pour l'auteur et la soutient. Dans le *Weekend* du 2 juin 1996, *The Rape of Sita* est présenté comme un roman promis à une brillante carrière internationale, outre le *Commonwealth Writers' Prize for the African Region*⁸⁴ qu'il a apporté à son auteur, alors qu'il reste toujours censuré à Maurice. L'article souligne d'ailleurs que « le livre de Lindsey Collen avait été sélectionné

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ <http://www.triplopia.org>, in *Annexe 8*, « Triplopia », p.409.

⁸⁴ Le Commonwealth Writer's Prize for African Region a été créé en 1987 par le Commonwealth Foundation. Tous les ans, il vise à récompenser le meilleur ouvrage ainsi que le meilleur premier ouvrage d'auteurs issus de régions spécifiques. Ces régions incluent: l'Afrique, Les Caraïbes, le Canada, L'Asie du Sud, l'Europe, Asie du Sud Est et le Pacifique.

par son éditeur britannique pour le représenter au tout nouveau *Orange Prize*, grand prix réservé aux femmes écrivains ». L'éditeur britannique en question n'est autre que la prestigieuse *Minerva Press*. Collen sera par ailleurs interviewée par *Skynews* en février 1996.

La communauté internationale s'insurge contre la censure mauricienne et quatre organisations internationales, le *Pen International Canada*, le *Socialist Workers' Party* (Angleterre), la *International Socialist Organisation* (Australie) et le Comité International contre la Répression (Paris) fustigent le premier ministre de l'époque pour sa prise de position à l'encontre du roman, soulignant la dangerosité d'une liberté d'expression bafouée. D'ailleurs, dans le même sillage d'un magnifique élan de soutien de la part de la communauté internationale, Collen recevra le 9 mars 1995 un courrier de la *Human Rights Watch*⁸⁵ la désignant comme la lauréate d'un Hellman-Hammet grant décerné par le *Human Rights Watch Free Expression Project* basé à New York. Il s'agit d'une allocation offerte à tous les écrivains victimes de répressions politiques dans le monde et rendue possible grâce aux dons de deux écrivains américains, Lilian Hellman (1905-1984) et Dashell Hammet (1894-1961).

Pour situer l'écriture romanesque de Lindsey Collen sur un plan plus large que le contexte local, nous amorcerons à présent quelques idées saillantes du postmodernisme puisqu'il s'agit du point de jonction entre ces deux notions que sont la littérature et le concept de politique. Cet élément sera souligné par Linda Hutcheon dans *A Poetics of Postmodernism, History, Theory and Fiction*, qui dira: « what I want to call postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical and inescapably political ». C'est la fin de cette citation qui nous intéressera ici: « inescapably political ». En effet, la littérature postmoderniste est par essence politique lorsqu'elle tend vers l'altérité⁸⁶, lorsqu'elle connaît un « tournant éthique »⁸⁷ dans les années 90.

Le postmodernisme se dissocie du modernisme lorsqu'il accepte le chaos, la multiplicité, non comme une force négative, mais comme une promesse d'accomplissement. C'est dans la confusion que réside la richesse d'interprétation. L'esthétique postmoderniste

⁸⁵ *Human Rights Watch* est une organisation internationale non gouvernementale qui défend les droits humains. Elle fut fondée en 1988. La mission du *Human Rights Watch* est de faire évoluer les mentalités ainsi que les lois de certains pays notamment dans le domaine politique.

⁸⁶ L'altérité étant un des axes charnières du politique comme nous serons amené à le voir durant ce travail.

⁸⁷ Liesbeth Korthals Althes, « Le Tournant éthique dans la théorie littéraire: impasse ou ouverture ? », *Etudes Littéraires*, Volume 31, n°3, 1999, p. 39-56.

réfute l'idée d'une réalité stable et refuse « la consolation des bonnes formes »⁸⁸. Le sujet n'est pas maître de lui-même. Il est soumis aux lois extérieures, c'est-à-dire à cette altérité redoutée par le modernisme. Le sujet est dépendant de ce qui l'entoure, de la société, des lois, des structures.

Steven Connor dans son ouvrage *The Cambridge Companion to Postmodernism* distingue quatre stades dans le développement du postmodernisme. Dans les années 1970/1980, le postmodernisme semble s'inscrire dans différents domaines tels que l'art, l'architecture ou la littérature, sous divers traits. C'est la première phase que Connor appelle « accumulation » pour souligner l'hétérogénéité du concept et son application à différents domaines. Le postmodernisme se caractérise par une sorte de polyphonie. Puis, dans les années 1980, on cesse de parler de la « variété » des formes du postmodernisme mais plutôt de la variété comme une caractéristique phare du postmodernisme:

Gradually, what came to seem important was not so much the aptness of the explorations of particular varieties of postmodernism as the increasingly powerful rhymes that different accounts of the postmodern formed with each other⁸⁹.

La deuxième phase est perçue comme la phase de synthèse: ce qu'on pourrait appeler les différentes manifestations du postmodernisme se rejoignent sous des caractéristiques communes. Les années 90 finissent par délimiter le postmodernisme comme un courant à part entière dont les spécificités ne dépendent pas des domaines auxquels il s'applique. Il s'agit alors d'un courant, autonome et établi: « no longer a form of cultural barometer, postmodernism had itself become an entire climate »⁹⁰. Après cela, le postmodernisme sombre dans une sorte de dissipation. Le terme devient associé à un certain laxisme.

C'est le troisième stade que Connor appelle « dissipation » et qui marque l'arrivée du postmodernisme à un nouveau tournant, celui de l'éthique. Le multiple devient le point phare du postmodernisme: « rather than representing a threat to be tamed, the multiple becomes a promise or horizon to which art must try to live up »⁹¹. Le désordre devient la possibilité d'atteindre la plénitude. Aucune explication, aucune rationalisation n'est admise par le postmodernisme. Il y a une série de liens faits et défaits à travers l'intrigue mais qui

⁸⁸ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants: correspondance, 1982-1985*, Paris: Galilée, 1986, pp. 26-27.

⁸⁹ Steven Connor, *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 2.

⁹⁰ Connor, *op.cit.*, p.4.

⁹¹ Connor, *op.cit.*, p.69.

n'aboutissent à aucune réalisation. Néanmoins, cette non réalisation n'est pas perçue comme un échec ou une condamnation. C'est l'objet même de l'art que de ne pas trouver d'aboutissement et de rester toujours dans une optique d'ouverture: « Polyphonic plenitude, the searching out and affirmation of the plurality of different voices, became the leading and defining principle of postmodernism's cultural politics »⁹². Le postmodernisme vient dire que non seulement il y a impossibilité de conclure ou de fixer mais que cette fluctuation est le réceptacle de la richesse d'une œuvre. Pour citer Linda Hutcheon: « it seems reasonable to say that the postmodern's initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life ; to point out that those entities that we unthinkingly experience as 'natural' [...] are in fact 'cultural' [...] »⁹³. Le postmodernisme vient ronger, mettre fin à ce qui est, à l'ordre dominant en suggérant qu'il s'agit de vérités subjectives modelées par l'idéologie: « all cultural forms of representation-literary, visual, aural [...] are ideologically grounded [...] »⁹⁴.

Les années 90 marquent donc l'essor du tournant éthique du postmodernisme. Ce tournant éthique est fortement marqué par la pensée d'Emmanuel Lévinas (1906-1995)⁹⁵ pour qui l'éthique c'est accepter l'autre comme altérité totale et inassimilable. Le postmodernisme, fondé sur l'échange et la conjugaison des idées s'oppose à la pensée de l'un qui est caractéristique de la philosophie de l'ouest. En effet, la philosophie héritée de la Grèce antique est fondée sur l'univocité du langage. Les phrases sont construites à partir d'une structure spécifique. La pensée héritée des grecs est systématique, elle refuse la dispersion ou l'approximatif:

We keep hearing the remark that philosophy does not progress, that we are still occupied with the same philosophical problems as were the Greeks. Those who say this, however, don't understand why it is so. It is because our language has remained the same and keeps seducing us into assuming the same questions. As long as there is still a verb 'to be' [...] as long as we continue to talk of a river of time and an expanse of space, etc., etc., people will keep stumbling over the same cryptic difficulties and staring at something that no explanation seems capable of clearing up⁹⁶.

Le postmodernisme vient s'opposer à cette fixité inhérente à la pensée de l'ouest par l'ouverture à l'altérité sur laquelle il est fondé. Ainsi, le postmodernisme remet en cause la métaphysique de la compréhension. Comprendre, c'est, assimiler l'autre, se l'appropriier et

⁹² Connor, *op.cit.*, p.14.

⁹³ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge, 1995, p. 2.

⁹⁴ Hutcheon, *op.cit.*, p. 3.

⁹⁵ Philosophe juif établi en France en 1930. Lévinas a étudié la philosophie avec Husserl et Heidegger. Sa philosophie portant sur le concept d'éthique ira à l'encontre de la philosophie de l'être de Heidegger.

⁹⁶ Wittgenstein, *Culture and Value*, trad. par Peter Winch, Oxford: Blackwell, 1994, p.22 e.

résorber sa différence qui faisait qu'il était hors du soi. La compréhension prend possession de l'autre et rassure: il y a possibilité de ramener à soi, à sa compréhension ce qui échappe par son altérité. L'être reste dominant, la mesure de toute chose. Toute la philosophie de l'ouest est imprégnée de cette volonté de conquête de l'autre. Il faut comprendre l'autre, c'est-à-dire le thématiser, le désigner, le coloniser.

Cette supériorité de l'être est mise en avant par la philosophie de Heidegger. L'être serait, pour Heidegger, à la base de tout savoir. C'est parce qu'il « est » que l'homme pense et par cette pensée, il arrive à la compréhension, c'est-à-dire à l'assimilation d'un savoir qui était jusqu'ici en dehors de lui: « So it is that 'Being' is the light in which existents become intelligible »⁹⁷. Pour Lévinas, il s'agit du contraire. C'est parce que l'homme est capable de se dépasser et donc d'aller vers l'autre, qu'il pense. La pensée est donc ce qui crée l'être. En d'autres termes, l'autre (la pensée) est ce qui permet au sujet de se dépasser, de se créer et d'être éternel. Lévinas placera alors l'éthique, qui est la philosophie de l'autre, comme philosophie première. Pour Lévinas, l'être n'a pas la liberté de pouvoir s'appropriier l'autre. Au contraire, il est dépendant de lui par un sentiment de responsabilité qui est à la base de son humanité. Ainsi, nous avons avec Heidegger et Lévinas deux variantes de « l'autre ». Pour Heidegger, l'autre fait partie du système de compréhension en étant un terme du langage, une notion assimilable et définissable. Pour Lévinas, l'autre est un dépassement éthique impossible à saisir: « This means that there are two kinds of other: (1) the « other » that is within the system of 'same/other', whose « otherness » is really an inverted projection of the same, and (2) the other that is outside and underlies the system »⁹⁸. C'est cet aspect d'aspiration à l'autre qui constituera la base de notre réflexion sur l'occurrence métaphysique du concept de politique chez Collen. Outre le simple aspect contestataire qui relie les romans au « terrain » social mauricien, faisant de la littérature de Collen une littérature engagée, le politique équivaut à la notion de dépassement que nous retrouvons dans la littérature postmoderniste comme le souligne Linda Hutcheon: « And it is essential that the doubleness be maintained, not resolved »⁹⁹. Ce que nous retiendrons ici c'est la correspondance du politique et de la notion de dépassement, de liberté de progresser. Le politique obéit à une ouverture permanente. Comme le souligne Paul Ricoeur dans *Histoire et Vérité*, le politique « se joue à mesure, dans la « prospection », dans le projet, c'est-à-dire, à la fois dans un

⁹⁷ Connor, *op.cit.*, p.186.

⁹⁸ Connor, *op.cit.*, p. 189.

⁹⁹ Hutcheon, *op.cit.*, p. 209.

déchiffrement incertain des événements contemporains et dans la fermeture des résolutions »¹⁰⁰. Le politique est un processus toujours en mouvement.

Pour aborder la notion du politique, nous nous baserons notamment sur les théories de Jacques Rancière, d'Alain Badiou et de Paul Ricoeur qui énoncent le politique mais avec des appellations différentes. Néanmoins, comme point de départ, nous nous intéresserons à la théorie de Hannah Arendt qui parle des origines du concept.

Le politique renvoie, au départ, à la notion de liberté: « Le sens de politique est la liberté »¹⁰¹. La politique, chez les grecs, veut en effet dire l'expression de la liberté. Il s'agit de la liberté d'agir mais aussi de la liberté de parole. L'*isonomia* désigne en Grèce antique, la liberté de prendre la parole dans la cité. Il faut souligner que la prise de parole n'est pas considérée comme un acte inerte, mais comme l'agencement d'une véritable action. Ce que nous entendons mettre en avant ici, c'est que l'acte et la parole ne sont, pour les Grecs, en rien étrangers:

La parole sous la forme de commandement et l'écoute sous la forme de l'obéissance n'étaient pas considérées comme une parole et une écoute authentiques ; si ce n'était pas une parole libre, c'est parce qu'on était lié à un processus déterminé non pas par la parole, mais par l'action ou le travail. Les mots ne constituaient alors pour ainsi dire qu'un substitut de l'action¹⁰².

L'action et la parole seraient d'autant plus liées que la liberté de prendre la parole dépendrait de la liberté d'agir et réciproquement. Ainsi, ceux dans la *polis*, qui est le modèle de la cité grecque, qui n'ont pas voix, à savoir les esclaves, n'ont pas non plus la liberté d'agir correspondante et c'est parce qu'il n'est pas libre de ses actes que l'esclave ne peut avoir part au dire. Hannah Arendt ira jusqu'à qualifier la liberté (de dire et de faire) de miracle car, qu'est-ce qu'un miracle sinon la capacité d'initier un changement par une action initiale, par un bouleversement qui remet en cause ce qui est, pour l'ouvrir à de nouvelles perspectives jusque-là inexplorées: « l'homme lui-même possède manifestement le don miraculeux et mystérieux de faire des miracles. Ce don, nous l'appelons dans le langage courant et éculé, l'agir »¹⁰³. L'agir, le faire, c'est initier un renouveau, c'est prendre la liberté d'ouvrir aux possibles. Pour St Augustin, l'homme lui-même serait un miracle, un commencement, un

¹⁰⁰ Paul Ricoeur, *Histoire et Vérité*, Paris: Seuil, 2001, p. 268.

¹⁰¹ Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique*, trad. de l'allemand par Sylvie Courtine-Denamy, Paris: Seuil, 1995, p. 64.

¹⁰² Arendt, *op.cit.*, p. 78.

¹⁰³ Arendt, *op.cit.*, p. 70.

initium qui prend naissance pour faire. Ainsi, la politique, qui veut dire liberté, trouve son sens à la fois dans le dire et le faire qui opèrent, nous l'avons évoqué, de façon simultanée car la parole initie l'acte et vice versa car « ce n'est pas pour tenir l'homme par la crainte et faire qu'il appartienne à un autre que l'État est institué ; au contraire c'est pour libérer l'individu de la crainte, pour qu'il vive autant que possible en sécurité, c'est-à-dire conserve, aussi bien qu'il se pourra, sans dommage pour autrui, son droit naturel d'exister et d'agir »¹⁰⁴. Hannah Arendt parle de « miracle » en parlant de la politique, puisque le miracle repose sur l'agir et la possibilité d'agir est un principe fondamental de la liberté politique. L'agir en tant que commencement a de miraculeux le fait de toujours aspirer à un ailleurs, à un avancement. La politique en tant qu'agir correspond de ce fait à l'aspiration à un mieux et « toutes ces justifications et définitions aboutissent à déterminer la politique comme un moyen en vue d'une fin plus haute [...] »¹⁰⁵.

Enfin, l'autre élément essentiel à la définition de la politique, c'est l'espace dans lequel a lieu la liberté politique. Cet espace, chez les Grecs, s'appelle la *polis*: « la politique prend naissance dans l'espace-qui-est-entre-les hommes, donc dans quelque chose de fondamentalement *extérieur-à* l'homme »¹⁰⁶. En effet, l'homme (en tant que concept) est « a-politique ». C'est-à-dire que la définition philosophique ou théologique de l'homme empêche de pouvoir le percevoir comme capable de politique. La philosophie, tout comme la théologie, s'intéresse à l'homme comme créature centrale, comme créature de Dieu. Or, la politique repose sur « la pluralité humaine »¹⁰⁷. En d'autres termes, la politique ne dépend pas de l'homme mais des hommes, de la relation qu'ils entretiennent entre eux: « la politique traite de la communauté et de la réciprocité d'êtres *différents*. Les hommes, dans un chaos absolu ou bien à partir d'un chaos absolu de différences, s'organisent selon des communautés essentielles et déterminées »¹⁰⁸. La politique concerne « les » hommes dans un espace donné car pour qu'il y ait politique, il faut qu'il y ait un espace où puissent se dessiner les relations et les traits de la liberté de parole ou d'acte. Cet espace dans lequel aurait existé la politique aurait existé seulement en Grèce et pendant un bref moment dans l'histoire. La *polis* serait l'espace utopique, où la politique, en tant que libre aspiration à de plus hautes perspectives, aurait eu lieu: « être libre et vivre-dans-une-*polis* étaient en un certain sens une seule et même

¹⁰⁴ Spinoza, *Œuvres II, Traité théologico-politique*, Paris: GF-Flammarion, 1965, p. 329.

¹⁰⁵ Arendt, *op.cit.*, p. 73.

¹⁰⁶ Arendt, *op.cit.*, p. 42.

¹⁰⁷ Arendt, *op.cit.*, p. 39.

¹⁰⁸ Arendt, *op.cit.*, p. 40.

chose »¹⁰⁹. Somme toute, Arendt énonce deux ingrédients nécessaires à l'accomplissement de la politique: la reconnaissance de la différence et l'égalité de la liberté offerte à toute entité différente.

Néanmoins, le sens de la politique évoluera jusqu'à atteindre, à nos jours, un sens beaucoup plus éloigné de la notion de liberté qu'elle ne l'était au départ. La politique-liberté sera reléguée au plan de mythe, d'utopie, c'est-à-dire, littéralement d'un espace en dehors du monde, presque irréel. Ce qui a amené ce glissement, c'est la distinction inéluctable entre la politique-parole et la politique-action: la parole ne peut avoir lieu seule alors que l'acte peut être accompli seul, sur l'initiative d'un groupe ou d'un individu. Si la parole est obligatoirement en interaction avec autrui car elle est entendue, échangée sous forme de discussion, l'action peut se faire seule. L'*isonomia* et l'*initium* se distinguent en ce que l'*isonomia* implique obligatoirement autrui tandis que l'*initium*, qui renvoie à l'acte, peut s'accomplir seul. Aux mains d'un ou de plusieurs individus exclusifs, le pouvoir-agir a, en quelque sorte dénaturé la politique au sens premier. La politique n'est plus perçue comme cet espace entre une pluralité mais bien comme un ensemble sous l'égide d'un groupe ou d'un individu. Les hommes en tant que diversité plurielle est un concept remplacé par le concept d'humanité: c'est-à-dire, une seule entité. L'humanité, l'homme, vient remplacer « les hommes ». C'est l'histoire qui traite de l'humanité dans son ensemble. L'histoire résume l'histoire de l'homme, dans les grandes lignes, comme une synthèse, et refuse de ce fait l'histoire de l'individu pris dans son unicité: « le concept de liberté a complètement disparu partout où la pensée moderne a mis à la place du concept de politique celui d'histoire »¹¹⁰.

Chez Collen, il est question de politique à plusieurs instants de l'œuvre. Nous avons tout d'abord l'image d'une *polis* inversée, à l'opposé de toute liberté. De surcroît la liberté de parole et d'action sont particulièrement ciblés afin de montrer que les bases de la définition de la politique sont expressément démolies. Il sera question de censure, de mots interdits, alors que l'action est souvent en périphérie, en zone rurale, cachée, difficile. La *polis* n'existe plus comme pluralité mais comme dissensus: d'un côté l'univers des petits travailleurs et de l'autre, celui de la grande bourgeoisie. L'écriture de Collen fait explicitement ressortir ce partage, ces limites, ces distinctions à de multiples reprises. A côté de cette *polis* pervertie que nous choisirons d'appeler « *polis* patriarcale » ou ordre policier, il y a l'aspiration à l'utopie. Collen parle de mythes originels, d'espaces utopiques pour bien rattacher son écriture à la

¹⁰⁹ Arendt, *op.cit.*, p. 76.

¹¹⁰ Arendt, *op.cit.*, p.81-82.

notion de politique. En effet, si la polis est l'espace où a lieu l'expression de la liberté politique, le processus d'accomplissement de cette liberté et des aspirations qu'elle entraîne renvoie au concept de politique. Collen dénonce le patriarcat et sollicite de ce fait la liberté de dire, d'écrire afin de libérer l'agir. En ce sens, les textes culminent tous vers une sorte d'idéal utopique en filigrane que nous appellerons *le* politique en tant que manifestation métaphysique, c'est-à-dire hors de toute existence physique.

Chez Rancière, le politique opère en trois temps. Le premier temps, c'est le temps de la police, de l'ordre premier et préexistant. L'ordre second viendra le remettre en question, le « déchirer ». Rancière appelle ce deuxième temps la politique. Le troisième temps est un dépassement de l'ordre premier grâce à la remise en question opérée par l'ordre second. C'est le temps du politique, c'est-à-dire du « résultat » autre, de l'autre option découlant du processus de remise en question. Alain Badiou parle d'éthique de vérité comme un processus de déconstruction d'une situation donnée par l'intervention d'un événement qui pousse la situation à s'ouvrir sur « autre chose ». Il y a donc trois temps chez Badiou également: le temps de la situation, le temps de l'événement qui vient briser la situation initiale et le temps de l'éthique de vérité qui est le dépassement d'une situation connue par l'établissement d'une réalité nouvelle, évolutive. Chez Ricoeur, le récit littéraire inclut trois mouvements qu'il appelle *Mimesis I*, *Mimesis II* et *Mimesis III*. La *Mimesis I* exprime la réalité extratextuelle et tente de la retranscrire par imitation et selon des procédés spécifiques. La *Mimesis II* c'est le propre du récit, c'est le royaume du récit qui peut se permettre de modifier la réalité, la déconstruire, la modifier. La *Mimesis III* c'est le dépassement rendu possible par le texte, c'est ce qui touche non plus à la réalité mais au réel, à l'autre.

Dans les trois cas, nous avons une évolution d'un ordre premier vers un troisième ordre par le biais d'un mouvement intermédiaire qui force à la remise en question. En d'autres termes, le politique renvoie à l'autre, à l'autre « résultat », toujours plus en avant et se rapproche ainsi du processus éthique tel que l'évoque Alain Badiou. Dans son ouvrage *L'Éthique, essai sur la conscience du Mal*, Alain Badiou parle du processus éthique comme tributaire de trois phases qu'il appelle trois « dimensions ». Il y a la « convocation, par l'événement, du *vide* d'une situation, incertitude de la *fidélité*, et puissance de *forçage* des savoirs par une vérité »¹¹¹. Ce « *vide* » initial correspondrait à ce que propose l'État: c'est-à-dire une situation stable. Il s'agit de l'État policier. Cette situation proposée par l'Etat policier

¹¹¹ Alain Badiou, *L'Éthique, essai sur la conscience du mal*, Paris: Hatier, 1993, p. 63.

est, pour Rancière, génératrice de « maux » qui ne peuvent que venir la remettre en question et générer de ce fait un « événement ». Nous en sommes là à la deuxième « dimension » du processus éthique, celle que nous avons appelée, au cours de notre travail, la politique. Badiou dira que l'événement vient interrompre le vide de la situation initiale. Par une « puissance de forçage » régulière et constante, l'événement vient déchirer l'initial et « contraint à *inventer* une nouvelle manière d'être et d'agir dans la situation »¹¹². Cette nouvelle manière d'être est ce que Badiou appelle « vérité » et que nous appelons « le » politique. Il s'agit de la dernière étape du processus éthique, celle qui produit autre chose, une autre réalité. La vérité est « ce que la fidélité regroupe et produit »¹¹³. Or, il s'agit d'un « résultat » axé vers l'altérité, vers le devenir. Il ne s'agit pas d'un résultat définitif et figé, car lui-même sera remis en question et soumis à l'événement pour générer une autre vérité. Ainsi, il n'existe pas une vérité, mais une quantité infinie de vérités toujours portées vers l'autre, autre chose, un autre résultat: « il n'y a pas en effet un seul Sujet, mais autant de sujets qu'il y a de vérités, et autant de types subjectifs qu'il y a de procédures de vérité »¹¹⁴. Badiou rejette l'idée d'un sujet transcendant et axe sa théorie exclusivement autour de la notion d'altérité. Le sujet, en se dépassant et en allant vers l'autre qui lui est inconnu fait sien cet autre, qui figure désormais parmi les choses qu'il connaît dans le monde: il l'a intégré par la connaissance. Il faut surmonter ce qui est (la police) pour arriver à un nouvel élément de la réalité: « une *différence surmontée* dans le *vrai* où le connu est compris et, ainsi, approprié par le savoir et comme *affranchi* de son altérité »¹¹⁵. En d'autres termes, tout ce qui « est », au départ était altérité. De ce fait, l'être, au sens d'existence, repose entièrement sur le différent, sur ce qui engendre une interdépendance que Lévinas appelle responsabilité entre le sujet et l'autre.

Les trois mouvements de la politique que nous avons identifiés comme étant l'ordre préexistant, la remise en cause de cet ordre et le dépassement pour un ailleurs se rapprochant de l'idéal, se retrouvent dans les trois *mimèsis* identifiées par Paul Ricoeur. Pour qu'il y ait intrigue, il faut qu'il y ait « une pré-compréhension du monde de l'action: de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel »¹¹⁶. L'action existe parce qu'elle est susceptible d'être comprise à la fois par l'émetteur (l'auteur) et le récepteur

¹¹² Badiou, *op.cit.*, p. 38.

¹¹³ Badiou, *op.cit.*, p. 60.

¹¹⁴ Badiou, *op.cit.*, p. 28.

¹¹⁵ Emmanuel Lévinas, *L'Éthique comme philosophie première*, Paris: Editions Payot et Rivages, 1998, p. 68.

¹¹⁶ Paul Ricoeur, *Temps et Récit tome I, l'intrigue et le récit historique*, Paris: Seuil, 1983, p. 87.

(le lecteur). Autrement dit, les éléments de cette « action » font partie d'un patrimoine intelligible inhérent à la société de diffusion en question. La *mimèsis I* repose sur un acquis fondé sur des éléments stables, pré admis car:

Imiter ou représenter l'action, c'est d'abord pré comprendre ce qu'il en est de l'agir humain, de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité. C'est sur cette précompréhension, comme au poète et à son lecteur, que s'enlève la mise en intrigue et, avec elle, la mimétique textuelle et littéraire¹¹⁷.

La *mimèsis I* est l'éclosion de l'intrigue à partir de normes, de valeurs inhérentes à une culture. C'est ce qui va rendre possible le récit, sa valeur de base, sa raison d'être.

« Avec *mimèsis II* s'ouvre le royaume du *comme si* »¹¹⁸. A partir des éléments de la préfiguration, le texte configure une intrigue. *Mimèsis II* est de l'ordre de la fiction, de l'agencement, de la mise en intrigue. C'est parce qu'il est configuré que le récit se laisse suivre et qu'il est, de ce fait, susceptible d'être interprété et adapté. *Mimèsis II* confère au récit sa dimension politique, c'est-à-dire sa dimension d'ouverture qui est

La transmission vivante d'une innovation toujours susceptible d'être réactivée par un retour aux moments les plus créateurs du faire poétique. Ainsi comprise, la *traditionnalité* enrichit le rapport de l'intrigue au temps d'un trait nouveau¹¹⁹.

En tant que fiction, l'œuvre s'ouvre à la possibilité d'une tradition narrative. *Mimèsis II* envoie de ce fait à l'acte politique ou pour le dire autrement, la fiction fait politique lorsqu'elle configure un récit à partir d'éléments préexistants: la politique se construit à partir de l'ordre policier.

La *mimèsis III* c'est aller au-delà du texte, c'est le monde du lecteur qui dépasse les frontières de l'œuvre: «*mimèsis III* marque l'intersection du monde du texte et du monde de l'auditeur ou du lecteur »¹²⁰. Le texte refigure le monde en touchant à un au-delà, un ailleurs qui se rapproche de la définition même du concept de réel: toujours insaisissable, toujours plus en avant. *Mimèsis III*, c'est le texte qui « comporte des trous, des lacunes, des zones d'indétermination [...] »¹²¹. C'est ce reste à dire qui caractérise le politique. En effet, lorsque la politique est venue déchirer l'ordre premier en lui offrant une autre configuration, le politique parle de dépassement, il « déploie un monde en quelque sorte en avant de lui-

¹¹⁷ Ricoeur, *op.cit.*, p. 100.

¹¹⁸ Ricoeur, *op.cit.*, p. 101.

¹¹⁹ Ricoeur, *op.cit.*, p. 106.

¹²⁰ Ricoeur, *op.cit.*, p. 109.

¹²¹ Ricoeur, *op.cit.*, p. 117.

même »¹²². Ce dépassement, Alain Badiou l'appelle « éthique de vérité » pour qualifier le permanent élan en avant qu'est la quête du réel. En effet, pour Badiou, toute réalité admise passe par un processus précis. Il a d'abord une situation donnée qui est remise en question par un événement déterminé venant le troubler. A force de persistance, cet événement finit par faire éclore une nouvelle donnée à partir de cette situation préexistante. Nous reconnaissons là les trois étapes de la politique que sont l'ordre policier, brisé par l'événement politique alors que le politique correspond à cette éthique de vérité, cette vérité nouvelle qui, elle-même sera ensuite remise en cause. Ce « processus », mis en avant par Badiou correspond à la définition qu'il donne de l'éthique, si bien que le processus éthique (situation-événement rupture-éthique de vérité), le processus politique (ordre policier-la politique-le politique) et la *mimèsis* (*Mimèsis I- Mimèsis II- Mimèsis III*) se font écho.

Paul Ricoeur appelle *Mimèsis I* la première étape de la politique que Rancière associe à la platitude première des signes inertes de l'art peints sur une page ou sur une toile. La politique concerne la *Mimèsis II*, c'est-à-dire l'intervention du « jeu des renvois, oppositions ou assimilations »¹²³ qui viennent annoncer une réalité nouvelle propre à l'art. L'art constitue sa propre réalité selon ses formes et ses idées pour offrir non pas l'exposition du commun mais l'illusion référentielle d'un commun modifié. En ce sens, la littérature en tant qu'art, participe de la politique en tant que différenciation et liberté. Vu sous cet angle, la littérature rejoint ce qu'Alain Badiou appelle un « événement ».

Chez Collen, le concept de politique tel que nous venons de le définir, trouve sa « définition » en passant par les trois stades que sont la préexistence d'un État policier, la remise en question de celui-ci par la politique en tant que rupture et enfin l'aboutissement politique, le politique, qui est recherche inachevée, tentative de réel ou éthique de vérité pour ce qui est de tendre vers une quête inaboutie axée sur l'altérité. Collen cible en effet, de façon systématique et subjective, un État de droite, un État capitaliste et bourgeois qu'elle oppose à une classe ouvrière opprimée. Les abus de cet État bourgeois, qui constituent l'arrière-plan socio-économique des romans, seront en butte à de sévères remises en question. Collen assimile l'État qu'elle dénonce à l'État policier de Rancière, c'est-à-dire à une plateforme préexistante qui invite à la remise en question.

¹²² Ricoeur, *op.cit.*, p. 122.

¹²³ Ricoeur, *op.cit.*, p. 22.

La « démarche » des romans réside en effet dans la remise en question de cet État policier/bourgeois. La politique intervient en tant que rupture. Lindsey Collen interroge les règles, rompt la frontière entre les personnages et le lecteur et brouille les pistes de la fiction pour porter le lecteur à s'interroger. Cette partie sur la politique concernera la remise en question des rôles (les personnages à l'exemple d'Iqbal dans *The Rape of Sita* tiennent les rôles d'auteur, de narrateur, de conteur ou de personnage), des règles, de la frontière entre fiction et réel. La politique c'est s'opposer à ce qui sépare pour amener le fusionnel: la remise en question ouvre enfin vers une tentative de conciliation.

Le maître mot de la troisième partie sur le politique sera la notion « d'autre » ou « d'éthique » ou plus précisément le concept d'éthique de vérité. Nous verrons comment Collen tend vers l'ailleurs que nous appellerons aussi dépassement. Dépassé le monde concret: nous entrons dans l'imaginaire avec un ensemble de symboles prompts à porter les romans vers des vérités plus subtiles, au-delà de. Dépassé aussi le rationnel: Collen manie les mythes et les adapte à ses romans pour leur conférer la dimension transcendante de la mythologie. Nous verrons aussi comment aller vers l'autre c'est aussi admettre l'autre roman et faire des allusions intertextuelles rattachant un texte à un autre, permettant le voyage incessant d'une interprétation à une autre et refusant ainsi la clôture d'un texte sur lui-même. Telle sera la vocation du politique.

Première partie. L'État capitaliste et patriarcal: toile de fond des romans

*Le malheur (l'aliénation) n'est pas venu de ce processus naturel ou conscient, mais de l'élément illusoire qui s'y est superposé*¹²⁴.

*For class struggle is not an individual struggle, but an organized mass struggle for the conquest and revolutionary transformation of State power and social relations*¹²⁵ (Althusser 86)

*Thus the definition of the State as a class State, existing in the repressive State apparatus, casts a brilliant light on all the facts observable in the various orders of repression whatever their domains [...]*¹²⁶ (Althusser 13)

*« Oppression et « oppression sociale » sont donc synonymes ou plutôt oppression sociale » est un pléonasme: la notion d'une cause politique c'est-à-dire socialiste fait partie intégrante du concept d'oppression »*¹²⁷.

Nous avons choisi de placer cette citation extraite de l'ouvrage de Henry Lefebvre, *Le Marxisme*, en tête de l'introduction à cette première partie de notre réflexion sur le politique chez Collen afin d'accorder toute l'emphase due à l'objet phare qui orientera notre réflexion: l'aliénation. C'est bien un « malheur » que dénonce Collen dans sa littérature ou plutôt un ensemble de malheurs découlant de la division du travail. En effet, c'est lorsque apparaissent, à un moment du développement de la société, d'autres fonctions que celles visant à répondre aux « nécessités concrètes » que survient la division des classes. Pour le marxisme comme pour Lindsey Collen, l'État est une « erreur » à dépasser, à dénoncer et, au préalable à exposer sous le jour de ses travers. Elle rejoint ainsi Louis Althusser pour qui l'État « est une « machine » de répression, qui permet aux classes dominantes [...] d'assurer leur domination sur la classe ouvrière pour la soumettre au procès d'extorsion de la plus-value (c'est-à-dire à l'exploitation capitaliste)¹²⁸.

¹²⁴ Henry Lefebvre, *Le Marxisme*, Paris: P.U.F, 1948, p. 94.

¹²⁵ Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *La Pensée*, n° 151, juin, 1970, p. 86.

¹²⁶ Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *op.cit.*, p. 13.

¹²⁷ Christine Deplhy, « L'Ennemi principal », in *L'ennemi principal, Economie politique du patriarcat, Tome I*, Paris: Syllepse, 2009.

¹²⁸ Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *op.cit.*, p. 9.

Il est essentiel, dans un premier temps, de comprendre que pour Collen, l'État est une création capitaliste, c'est-à-dire qu'au-delà d'aliéner l'homme comme elle le démontrera avec plusieurs exemples dans ses romans, l'État est aussi une dialectique, une contradiction capitaliste. Ce que dénonce Collen c'est l'État capitaliste tel que le définit le marxisme.

Dans ses romans, Collen fait souvent allusion à l'accumulation de biens, à la société de consommation et à une course au pouvoir qui semble animer les représentants de la classe bourgeoise qu'elle inclut dans ses romans. Néanmoins, si le capitalisme implique la compétition, il s'agit d'une compétition contrainte, affranchie de toute liberté et devenue un réflexe d'accaparement dépourvu de sens réel: « En d'autres termes, la libre initiative du capitaliste n'est que l'aspect subjectif, superficiel et apparent d'un processus plus large, objectif, et contradictoire »¹²⁹. Ce qui transparaît dans l'État capitaliste, c'est l'absence de liberté et c'est bien cette thématique (l'absence de liberté) que Collen reprendra sous diverses appellations dans ses romans. Le capitalisme est un cycle infernal, un piège, « le cycle infernal de la course au profit »¹³⁰ tout en étant un paradoxe. En effet, la dialectique du capitalisme peut ainsi être résumée: le producteur est pris dans un rapport d'échange et donc dans un rapport avec l'autre tout en étant complètement coupé d'autrui. Seule la valeur marchande compte, nous sommes dans l'illusion de la production et non plus dans la production au sens humain et concret en correspondance à des besoins immédiats. Enfin, le capitalisme se caractérise par le « fétichisme et l'aliénation de l'homme »¹³¹ avec la cristallisation du travail, des échanges, des produits en argent qui se veut ainsi être la plus haute manifestation de l'illusion.

Cet État capitaliste Rancière l'appellera « ordre policier », c'est-à-dire un « système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives »¹³². L'ordre policier c'est cet État organisé, divisé en classes avec des fonctions définies pour chacun, bref, il s'agit de la hiérarchisation attribuable à l'État en tant qu'organisation capitaliste. L'idéologie participera de l'autoconservation nécessaire à l'État capitaliste en s'adaptant aux besoins et aux attentes matérielles des sujets tout en apportant une orientation subjective à ces attentes, orientation

¹²⁹ Althusser, *op.cit.*, p. 80.

¹³⁰ Althusser, *op.cit.*, p. 81.

¹³¹ Althusser, *op.cit.*, p. 87.

¹³² Jacques Rancière, *Le Partage du sensible esthétique et politique*, Paris: La fabrique éditions, 2000, p. 12.

visant à servir les objectifs de l'État capitaliste. Raymond Williams décrit l'idéologie à la fois comme une force d'autoconservation et d'adaptation, assurant ainsi sa perdurance :

Every ideology [...] once it has arisen, develops in connection with the given concept-material, and develops this material further ; otherwise it would cease to be ideology, that is, occupation with thoughts as with independent entities, developing independently and subject only to their own laws ¹³³.

Lindsey Collen ne dénonce pas seulement l'État capitaliste et son organisation conduisant à l'aliénation de la classe ouvrière, mais elle dénonce également le patriarcat. Pour Collen, comme elle le démontrera dans ses romans, l'oppression politique exercée par les différents appareils d'État équivaut à l'oppression patriarcale. En d'autres termes, l'État comme le patriarcat aliène les plus faibles. Dans le cas de l'État il s'agit de la classe ouvrière et dans le cas du patriarcat, il s'agit essentiellement des femmes. Ceci étant, l'État peut contenir le patriarcat et opprimer à la fois les femmes et les plus faibles dans leur ensemble. C'est pourquoi nous parlerons d'État patriarcal pour désigner l'espace socio-politique que dénonce Collen dans ses romans.

Dans son entrevue avec *Triplopia*, Collen définit le patriarcat comme une force insidieuse, perfide, une idéologie travaillant en silence et pourtant omnipotente. Elle dira : « Because every day women are already meted out a million insidious, invisible reminders of patriarchy. And the rapist is only acting on this » ¹³⁴. Le patriarcat est une pression exercée à l'encontre des femmes et de la plupart des hommes car, tout comme l'État, le patriarcat est une structure hiérarchique, organisée autour de lois et dont l'apogée se manifeste, toujours selon Collen, avec la prison : « So the patriarchal structure is there. A prison. The hierarchy of the whole thing » ¹³⁵. L'inégalité entre les classes est en correspondance avec l'inégalité entre hommes et femmes, ce déséquilibre des forces qu'évoque Collen et qui fait que la femme ait à subir la plus haute manifestation de violence de la part d'un homme, le viol : « where men and women are equal, as they were in the paternalistic esclavagist society of the Chagos, men do not consider raping women, and women have no fear of rape » ¹³⁶.

Le patriarcat obéit à une structure hiérarchique et repose sur l'inégalité tout comme l'État capitaliste repose sur une hiérarchie découlant de l'inégalité des classes. Collen

¹³³ Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Great Britain: Oxford University Press, 1977, p. 45.

¹³⁴ <http://www.triplopia.org>, in *Annexe 8*, « Triplopia », p. 404.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

attribuera d'ailleurs une valeur métaphorique plus large au viol de Sita dans son roman *The Rape of Sita*. Le viol devient symbolique de l'agression à l'encontre de toute une nation:

There are at least two levels upon which the concept of rape expresses itself in this novel: in a literal sense, the problem of rape, with all the questions of how power, in its most abusive form, expresses itself through this act, and a second, more metaphorical sense¹³⁷.

Pour synthétiser, l'État capitaliste est en écho, à la fois avec la police de Rancière et avec le patriarcat en tant que force idéologique insidieuse. Nous avons organisé cette partie sur l'exposition de l'État comme arrière-plan des romans de Collen, autour de deux axes.

La première étape concerne la manifestation de l'État en tant que structure comprenant une base économique, des appareils répressifs et des appareils idéologiques d'État. C'est le jeu de ces différentes structures, leur impact sur la classe ouvrière et ce qu'elles produisent de répréhensible dans la société qu'expose Collen, qui sera l'objet de notre questionnement ici.

Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur le patriarcat comme manifestation métaphorique de l'État. Nous verrons en quoi le patriarcat occupe les mêmes fonctions oppressives que l'État. Cette fois, ce seront les femmes qui seront les victimes désignées. Collen expose les origines du patriarcat comme reposant sur la crainte que provoque la femme dans l'inconscient. Il en résultera qu'elle sera brimée pour être « contenue », elle et le danger qu'elle représente. Cette partie vise à dresser le tableau d'une société qui fait de la violence et de la répression son socle de construction. Frappé de négatif et de souffrances, c'est un enchaînement d'éléments liés à l'oppression et à l'absence de liberté que nous entendons ici mettre en avant.

Ces deux parties étant en écho tendront à un même objectif ultime: contester l'État, le patriarcat, l'État patriarcal, notions qui se retrouvent en écho, pour épouser le dépassement préconisé par le marxisme vers un État affranchi des classes, vers un État communiste, utopique que nous appellerons le politique.

¹³⁷ *Ibid.*

Chapitre I. L'appareil d'État: une structure hiérarchique et répressive

L'État qui sert d'arrière-plan aux romans de Collen donne lieu aux « illusions idéologiques »¹³⁸, nécessaires à la perduration du système capitaliste. L'État reposerait sur une construction imaginaire que Louis Althusser appellera idéologie: « L'idéologie est un bricolage imaginaire, un pur rêve, vide et vain... »¹³⁹. L'idéologie organise la cité, la fait « marcher » et permet le lien nécessaire à l'existence de l'État capitaliste. L'idéologie constitue ce lien entre la pluralité à la base de la définition de la politique. Par ailleurs, l'idéologie est ce qui, pour Althusser, fait des individus des « sujets » et donc des acteurs de l'État: « Nous suggérons alors que l'idéologie « agit » ou « fonctionne » de telle sorte qu'elle « recrute » des sujets parmi les individus [...] ou transforme « les individus en sujets [...] par cette opération très précise que nous appelons *l'interpellation*, qu'on peut se représenter sur le type même de la plus banale interpellation policière [...] »¹⁴⁰. L'interpellation est intrinsèquement rattachée à l'identité d'un sujet car, « faire l'objet d'une adresse, ce n'est pas seulement être reconnu pour ce que l'on est déjà, c'est aussi se voir conférer le terme même par lequel la reconnaissance de l'existence devient possible. On ne commence à « exister » qu'en vertu de cette dépendance fondamentale à l'égard de l'adresse de l'Autre. On « existe » non seulement parce que l'on est reconnu, mais, plus fondamentalement, parce que l'on est « reconnaissable »¹⁴¹. L'idéologie assigne les rôles, c'est cette abstraction sur laquelle repose la constitution, l'ordre, la hiérarchie de la cité et bien qu'elle ne soit qu'une abstraction, c'est elle qui détermine la stratification des classes sociales.

L'idéologie est pure illusion, pur rêve, c'est-à-dire néant. Toute sa réalité est hors d'elle-même. L'idéologie est donc conçue comme une construction imaginaire dont le statut est exactement semblable au statut théorique du rêve [...]¹⁴².

¹³⁸ Althusser, *op.cit.*, p. 72.

¹³⁹ Louis Althusser, *Sur la reproduction*, Paris: P.U.F, 1995, p. 209.

¹⁴⁰ Jacques Rancière, *La Mésestence, politique et philosophie*, Paris: Galilée, 1995, p.

¹⁴¹ Judith Butler, *Le pouvoir des mots, discours de haine et politique du performatif*, Paris: Editions Amsterdam, 2004, p.

¹⁴² Althusser, *Sur la Reproduction*, *op.cit.*, p. 209.

Pour perdurer, un système doit produire et ensuite reproduire « 1) Les forces productives 2) Les rapports de production existants »¹⁴³. En d'autres termes, l'État doit assurer la perdurance de son système productif et une des premières conditions pour cela est l'établissement d'un système idéologique solide. C'est donc cette force latente qu'est l'idéologie qui assure la survie de l'État. Marx conçoit la structure sociale comme composée des niveaux suivants: « *l'Infrastructure* ou base économique [...] et la *Superstructure*, qui comporte elle-même deux « niveaux » ou « instances »: le juridico-politique [...] et l'idéologie [...] »¹⁴⁴. Nous proposerons le schéma suivant en guise de synthèse:

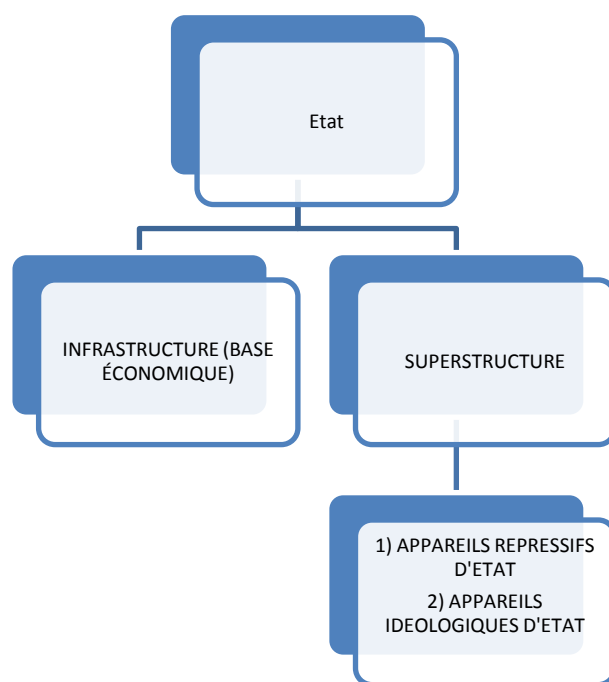


Figure 1: L'État.

L'Infrastructure étant l'économie, le système économique de l'État, la Superstructure représente les forces qui mettent en place le système économique, les forces qui le forgent.

La Superstructure est constituée de l'État lui-même, sous la forme d'appareils répressifs et d'appareils idéologiques d'État, les AIE. Les appareils idéologiques d'État, comme nous le verrons, sont ceux qui, plus insidieux, se chargent d'entretenir et d'alimenter l'aspect idéologique social. L'idéologie étant une construction abstraite repose sur ces institutions vectrices d'idées instaurées par l'État. L'appareil répressif d'État est constitué du juridique, de l'armée, du gouvernement et de l'administration. L'État est « conçu explicitement [...] comme appareil répressif. L'État est une « machine » de répression qui

¹⁴³ Althusser, *La Pensée*, op.cit., p.4.

¹⁴⁴ Althusser, *La Pensée*, op.cit., p. 7-8.

permet aux classes dominantes [...] d'assurer leur domination sur la classe ouvrière [...] »¹⁴⁵. Quant aux appareils idéologiques d'État, ils ne sont pas à confondre avec la répression de l'État. Il s'agit de forces latentes, invisibles et néanmoins coercitives. Althusser dira ceci: « ce qui distingue les AIE de l'appareil (répressif) d'État, c'est la distinction suivante: l'appareil répressif d'État « fonctionne à la violence » alors que les Appareils idéologiques d'État fonctionnent à l'idéologie »¹⁴⁶. L'idéologie est ce qui constitue la base même de la société car elle définit l'individu en lui assignant un rôle social, une identité bien distincte en l'interpellant en tant que sujet en lui signifiant de façon claire ou implicite que telle ou telle réaction est attendue de lui. Ainsi, l'idéologie interpelle les individus pour en faire des sujets, c'est-à-dire des actants définis dans et par la société: « [...] *all ideology hails or interpellates concrete individuals as concrete subjects*, by the functioning of the category of the subject »¹⁴⁷. Althusser dressera la liste de ces institutions qu'il perçoit comme faisant partie des appareils idéologiques d'État. Il dira:

With all the reservations implied by this requirement, we can for the moment regard the following institutions as Ideological State Apparatuses [...]

- The religious ISA (the system of the different churches)
- The educational ISA (the system of the different public and private 'Schools')
- the family ISA
- The legal ISA
- the political ISA (the political system, including the different Parties)
- the trade-union ISA
- The communications ISA (press, radios and television etc.)
- The cultural ISA (Literature, the Arts, sports, etc)¹⁴⁸.

Bien qu'il distingue les appareils répressifs et les appareils idéologiques comme faisant usage d'un degré de violence dissemblable, Althusser dira que dans les deux types d'appareils, une forme de violence reste latente: « I shall say rather that every State Apparatus, whether Repressive or Ideological, 'functions' both by violence and by ideology [...] »¹⁴⁹. Cette violence peut à la fois être physique et toucher plus insidieusement à l'identité de l'être en agissant en tant qu'axe définitoire des identités à inclure dans le modèle social ou à exclure:

¹⁴⁵ Althusser, *La Pensée*, op.cit., p. 9.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴⁷ Louis Althusser, *On Ideology*, London and New York: Verso, 2008, p. 47

¹⁴⁸ Althusser, *On Ideology*, op.cit., p. 17.

¹⁴⁹ Althusser, *On Ideology*, op.cit., p. 19.

The social identity of communities is constituted, both positively (by inclusion) and negatively (through exclusion or demonisation, for example.) Such narrative exclusion can occur either by means of a representation of an alien, somehow dangerous or suspicious 'other', or simply through an absence of representation that occludes the other altogether¹⁵⁰.

i. L'Infrastructure

Appliquée aux romans, l'Infrastructure sera comprise comme le « résultat » économique découlant de la division des classes, c'est-à-dire comme le tableau visible d'une hiérarchisation par la richesse qui découpe la société mauricienne. Collen oppose d'une part, le prolétariat, rigoureusement rattaché à des conditions de vie précaires et la bourgeoisie parfois caricaturalement entourée de pompeuses démonstrations de richesse. Paradoxalement, la même pauvreté qui pèse sur la classe ouvrière sert de tremplin à leur épanouissement et à leur évolution positive au fil des romans alors que la bourgeoisie, malgré des conditions de vie faciles est, simultanément rattachée à une sorte d'imparable tragédie qui la ronge jusqu'à la mener à son déclin. Nous proposons de voir sous quel jour l'auteur présente le succès économique et les retombées qu'il implique, c'est-à-dire, somme toute, le prix à payer pour le résultat d'une société sous le joug d'une Infrastructure étatique.

a) Le succès matériel en échange de la liberté: le psychiatre dans *There is a Tide*

There is a Tide s'articule autour de trois voix: il y a celle de Shy, de Fatma et du psychiatre qui nous intéressera particulièrement ici. Outre le fait que Collen oppose deux voix féminines à une voix masculine, il y a une autre particularité à relever ici. Dans ce premier roman de Lindsey Collen, nous noterons une forte accentuation de l'auteur sur la psychologie des personnages. Si Shy entreprend une thérapie pour résoudre son anorexie, il n'en demeure pas moins que le psychiatre est lui-même un personnage complexe dont l'étude n'est pas dénuée d'intérêt. Tout semble en faire un candidat idéal pour une excellente insertion dans le système: c'est un homme, il a un bon poste, il possède des biens. C'est très exactement sur ces points et plus particulièrement sur les deux derniers que Collen amorcera la déchéance du psychiatre, l'objectif étant très précisément de démontrer, à travers ce personnage, l'association que l'auteur fait entre l'échec personnel et le succès économique.

¹⁵⁰ Robert Holton, *Jarring Witnesses, Modern Fiction and the Representation of History*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1994, p. 246.

La «bonne situation» sociale fait écho, chez l'auteur, à la destruction personnelle. Nous entendons démontrer à travers ce personnage du psychiatre de *There is a Tide*, que le succès matériel découlant de l'Infrastructure cache une absence de liberté oppressante qui se veut être, selon Collen, le prix à payer, pour afficher son adhésion au système capitaliste. Nous nous concentrerons donc ici sur la notion d'enfermement, d'absence de liberté, d'emprisonnement psychologique.

L'Infrastructure ou le succès découlant de la conjugaison réussie des moyens économiques, se révèle chez le psychiatre, représentant de la bourgeoisie d'État.

Nous comprenons que le psychiatre est un descendant de «coolie», les engagés indiens venus sur l'île après l'abolition de l'esclavage. Il n'est donc pas seulement un représentant de la bourgeoisie mais surtout d'une bourgeoisie nouvelle, poussée par le désir rongé de se venger d'un lourd passé colonial au cours duquel chacun de leurs droits fut arraché avec difficulté à la population blanche. Le psychiatre de *There is a Tide* fait partie de cette bourgeoisie qui se cherche encore, chancelant entre un passé historique pesant dont elle cherche à se défaire et l'exhibition d'un succès économique récemment possible et compensateur.

Le psychiatre intervient à cinq reprises dans le roman: il prend la parole dans cinq chapitres. Dans le chapitre six, il fait un exposé général sur sa situation. Le chapitre onze se concentre sur la notion d'enfermement, le chapitre treize témoigne des souffrances endurées par sa maîtresse, Françoise, une mulâtresse déchirée entre un passé colonial et un présent peu glorifiant. Le chapitre vingt-sept parle du succès matériel du psychiatre, le chapitre trente est un chapitre de confession et dans le chapitre trente-quatre le psychiatre est emprisonné pour obstruction à la justice.

Le psychiatre commence le chapitre six où le lecteur le découvre pour la première fois, avec cette phrase: « Here I am a succesful psychiatrist... » (T 36): il met en avant et avant tout autre chose, son métier, mais aussi son succès comme pour servir de bouclier à toute la souffrance qui va suivre. D'emblée, le lecteur ne peut s'empêcher de remarquer trois choses: le psychiatre écrit sans ponctuation, il n'a pas de prénom, le chapitre ne comprend pas de paragraphe. Ces éléments renvoient à ce que nous appellerons «l'enfermement psychologique» jouxtant l'exhibition d'un succès social illusoire. L'absence de ponctuation donne une impression générale de confusion: le psychiatre n'est pas clair dans ses propos.

Son discours est une succession d'éléments, effrénés, mal maîtrisés qui se veulent le reflet d'une identité mal maîtrisée. L'accumulation suffocante veut symboliser un manque de recul, comme si l'auteur voulait souligner que ce personnage est complètement englouti par sa situation matérielle, son histoire, son identité, son travail et sa culpabilité. Par ailleurs, il n'a pas de nom, donc, pas d'identité comme s'il était seulement défini par cette phrase qui commence son discours: « I am a succesful psychiatrist »: voilà ce qui définit ce personnage: son succès et un métier. De surcroît, le métier de psychiatre n'aura pas été choisi par hasard. En effet, son métier en tant que psychiatre dans le privé et dans le public: « I also do some psychiatry at the Brown Sequard Government Hospital » (*T* 36), est ce qui permet au psychiatre de prétendre à un train de vie luxueux, il est, comme il le dit, réputé, heureux et respecté en tant que praticien de renom: « I in paradise island a succesful and happy man respected by one and all ... » (*T* 41).

Pourtant, l'hôpital est ici un symbole d'emprisonnement aussi bien pour les patients que pour le psychiatre lui-même. Conclusion: il tire de son métier un succès matériel qu'il paie du prix de sa liberté. Le psychiatre retrouve sur son lieu de travail ses peurs les plus douloureuses. Il en est conscient mais essaye de se mentir: « and I try to avoid some of the more repressive aspects of the Brown Sequard Hospital » (*T* 37). De lui-même, il qualifie l'hôpital de lieu « répressif ». Collen fera en sorte que le psychiatre soit, à l'hôpital, enfermé avec sa plus grande culpabilité, un drame inavouable qu'il dissimule derrière une logorrhée verbale qui souligne son désespoir. Il sera amené à « observer » derrière un miroir sans tain, sa maîtresse, Françoise, enfermée après qu'elle ait tué son nouveau-né de trente-deux coups de couteau: « exposed her in cold blood stabbing thirty two times a new-born baby which was not or maybe I dread to think was mine » (*T* 39). L'aveu du psychiatre est terrible ici: il se sent coupable de la mort de celui ou celle qui était certainement son enfant. Son collègue lui proposera alors d'observer cette mère meurtrière comme un sujet d'étude, comme un moyen de plus d'enrichir la profession: « and when Hosenally finally said come and watch her through the one-way glass she's interesting » (*T* 39). Avec l'observation scientifique de cette femme qu'il a aimée, le psychiatre atteint le summum de la déshumanisation assimilable à son lieu de travail qui devient symbolique à la fois de son succès matériel et de sa déchéance psychologique et identitaire traduites par l'absolue confusion qui règne autour de son discours.

Collen fait passer l'étouffement visuel de l'absence de ponctuation et de paragraphes dans une situation personnelle toute aussi intenable que masque un succès matériel spécieux. Le psychiatre prendra conscience de l'horreur de son lieu de travail et dira: « whether at Brown Sequard or in private practice I've never really helped anyone I must admit... » (*T* 202). Au lieu d'aider l'humain comme le voudrait son métier de médecin de l'âme, le psychiatre se rend compte de son inefficacité: perversi jusqu'au bout, son métier aura été détourné de son but réel. Petit à petit, le psychiatre sombre dans une terrible culpabilité qui sonne comme un glas. Lorsqu'il se rend compte de ce qu'il a fait, le « masque » de l'hôpital tombe, l'horreur réelle se matérialise subitement: le psychiatre se fait emprisonner: « because she knew that I was in prison in Bo Basin myself and thus not worth writing for or to... » (*T* 240). La prise de conscience matérialise en quelque sorte la réalité de sa situation: il passe de son lieu de travail à ce que représente réellement son lieu de travail: une prison.

L'étau se resserre sur le psychiatre. Il est de plus en plus happé, enfermé par ce succès économique qui lui semblait au départ être la source de toute liberté, de toute possibilité. Le chapitre trente marque l'irréversible descente aux enfers: « I didn't only wall up my father-in-law in my own house and my mistress Françoise in my own madhouse but I did something much worse perhaps the worst thing a man can do because I sold my mother... » (*T* 219). Ici, l'hôpital psychiatrique est associé à la demeure du psychiatre: « my own madhouse » (littéralement maison de fou) de sorte que l'association entre la belle maison à étage qu'il possède, symbole de succès matériel et l'hôpital sordide soit clairement faite. Le psychiatre termine sa longue liste d'aveux par celui de la tentative de corruption commise avec l'aide de son frère. Ils auront acheté le silence d'un ouvrier après l'avoir battu.

Le chapitre trente-quatre marque l'apogée de la culpabilité avouée avec l'enfermement du psychiatre en prison. Ce chapitre, par un jeu de miroir inversé vient dire l'horrible vérité qui se cachait derrière le luxe exhibé au chapitre six. L'ami et collègue Hosenally est désormais le Docteur Hosenally: « who I now call Doctor and not just Hosenally » (*T* 240). Le psychiatre est désormais celui qu'on observe comme cas clinique. La belle maison est devenue cachot alors que son métier semble s'être retourné contre lui: brisé par une culpabilité qu'il est incapable de gérer, le psychiatre avoue mériter son châtement: « I have in fact sequestered my father-in-law for life my wife for life my mistress for life my mother for life and have continually obstructed the course of any form of justice that could free them or get me formally blamed for it » (*T* 241). Cette dernière tirade vient,

symboliquement, en opposition directe avec la première déclaration du psychiatre, qui, rappelons-le était: « I am a succesful psychiatrist ». Le voile du succès est tombé.

On comprend alors le chaos du discours, les double sens, la douleur qui transparaît derrière le masque du succès. Le psychiatre est un personnage perdu qui, contrairement aux autres représentants de la bourgeoisie que dépeindra Collen dans ses romans, attise une certaine sympathie par le déchirement dont il est la victime. Torturé dès sa première intervention, il semble libéré par la punition qu'il reçoit enfin. La complexité de ce personnage témoigne d'un autre enfermement que cache l'illusion du succès économique. Il s'agit de l'enfermement historique.

Le psychiatre de *There is a Tide* symbolise ce conflit identitaire qui assaille cette nouvelle section de la population. Outre l'enfermement qu'induit le position sociale, il y a également le fantôme d'un emprisonnement hérité de l'histoire, un emprisonnement historique que Collen traite ici.

Le psychiatre résume ce conflit avec une phrase: « and my thinking she represented something better than the walls of my huge house and the walls between us all and my being taken in by the culture she represented because she spoke French » (*T* 80). Le fantôme postcolonial dessine ici clairement ses contours: le psychiatre est enfermé dans un passé colonial qui lui dérobe toute situation identitaire. Rappelons de nouveau qu'il n'a symboliquement pas de nom. Il avoue être attiré par Françoise, cette mulâtresse déchue, parce qu'elle représente ce qu'il n'a pas, ce qu'il estime au-delà des murs de sa grande demeure: « she represented something better ». Elle représente l'inaccessible, c'est-à-dire une couleur de peau qu'il manquera toujours au psychiatre pour faire partie de la grande bourgeoisie. Aussi il aspire à Françoise et, dit-il, au français, c'est-à-dire à la représentation coloniale. Le drame du psychiatre est ici clairement énoncé: malgré son argent, malgré son travail, il ne parviendra jamais à être pleinement « bourgeois ». Une identité définie et pure lui restera toujours illusoire. Françoise le méprise, méprise ses origines et seul son argent, c'est-à-dire l'illusion de sa grandeur, lui permet de faire figure. Malgré son succès économique, le psychiatre est enfermé par l'histoire qui lui refuse une identité: il ne pourra que continuer à jouer au grand bourgeois qu'il ne sera jamais pleinement.

Il en va de même pour Françoise. Nous apprenons qu'elle est issue de la population créole¹⁵¹, c'est-à-dire issue du croisement blanc et noir. Comme le psychiatre, elle ne pourra jamais être la grande bourgeoise qu'elle tente de devenir. Nous sommes une fois de plus dans l'illusion:

What she revered in herself was the whiteness which she considered more particularly Frenchness that could only logically if she were to face up to it have come from rape and prostitution and humiliation for generations of women like herself and now there she is closed up like that not only in the madhouse but in her own mind (T 84).

Françoise est, tout comme le psychiatre, enfermée par un passé colonial vecteur de troubles identitaires. Elle rejette la langue créole tout comme le psychiatre rejette sa couleur. Elle rejette donc son identité première, celle qui ressurgit lorsqu'elle est prise d'émotions:

Loathing Kreol and saying it was vulgar and disgusting and abusive and not a language and that she didn't speak it which was true except for the tragedy that it wasn't true [...] when in the excitement of the cyclone Kreol came out of her out of her true self out of her insideness... (T 81).

En rejetant leurs origines pour épouser la division des classes du système capitaliste, les personnages se retrouvent piégés, rattrapés par une réalité profonde ancrée dans leur inconscient.

L'Infrastructure en tant que conjonction des forces économiques se traduit encore et surtout par l'expression affichée d'un succès matériel. L'argent, le matériel, tout comme la position sociale et l'histoire, se veut tout aussi piégeant.

C'est ce qu'affiche d'ailleurs d'emblée le psychiatre: « and I have a big double storey concrete house... » (T 37), « I've got a BMW and my wife a Renault » (T 38), « Of course I take people's money when they come to consult at my consulting rooms » (T 198). Le matériel est clairement énoncé: il possède une maison, deux voitures et un emploi lucratif. Néanmoins, jouxtant cette exposition sommaire d'un succès matériel grandiose, nous avons le martèlement d'une même idée: l'enfermement qui se traduit par exemple avec la répétition de mots tels que « mur », « antivols », « enfermement ». La maison prend vite des allures de prison avec les allusions répétées aux antivols: « with their burglar proofing and their bambous hedges eight foot high... » (T 37), « our house has its burglar guards... » (T 37). Les références aux antivols, à l'épouse du psychiatre qui craint les voleurs traduisent non seulement une absence de liberté mais avant tout une sorte de peur obsédante de l'extérieur

¹⁵¹ La population créole, dite « générale » fait référence, dans le contexte mauricien aux métistes issus des croisements entre colons et esclaves. Ils sont essentiellement de foi catholique.

qui transparaît dès les premières lignes du discours du psychiatre. Aussi, le prix à payer pour la démonstration matérielle illustrant son appartenance au succès économique de la société se veut être un exil volontaire d'avec l'autre, et pire, d'avec la vie. Le psychiatre en a lui-même conscience: « an area not cluttered up with tobacconists or dirty little shops or bicycle workshops or tailors rooms or cobblers sitting working or watch repairers or barber shops or barefoot children in fact an area where there is not a sign of life... » (T 37). Le descriptif d'un quartier où il n'existe aucune forme d'artisanat ou aucune expression de pauvreté quelconque est lucidement attribué à une absence de vie. Le psychiatre, dès le départ se positionne comme personnage tragique: il est conscient de sa situation, il est conscient de sa détresse morale. L'idée d'emmurement se précise davantage au chapitre onze, c'est-à-dire à la deuxième intervention du psychiatre. Le mot « mur » revient sans arrêt dans ce chapitre: « I have walled him up » (T 67), « walled him in » (T 67), « keep him prisoner » (T 67), « trapped inside his room » (T 67), « the brick walls have been sealed everywhere » (T 67), « I have buried him alive » (T 71), « but now all the cracks between even her and me are blocked up with concrete » (T 72), « because I know the silence of the walls » (T 72). L'enfermement est omniprésent dans la maison: le passé a été enfermé, piégé dans le ciment des murs et des non-dits: le psychiatre ne connaîtra jamais son père, l'immigré indien: « I thought I had nothing to learn from my father the *sartye* who stored in his mind millennial knowledge and wisdom » (T 71). Les murs enferment aussi le beau-père du psychiatre, ancien agriculteur, piégé dans le silence d'une chambre de malade. La mère du psychiatre se coupera de lui car ils n'appartiennent pas au même monde.

Le matériel, le ciment dense et compact, devient ici la matérialisation de l'enfermement, un enfermement dont le psychiatre a conscience. Petit à petit, le piège qu'il semble avoir créé avec son argent se referme sur lui. Ses origines le rattrapent à travers Françoise, à travers les reproches de sa mère, à travers le souvenir hantant de son père qu'il n'aura jamais connu.

L'Infrastructure se joue chez Collen comme un drame avec ce personnage du psychiatre qui tente, à l'instar de toute une génération de nouveaux bourgeois de se voiler la face sans y réussir.

b) Dérision de la bourgeoisie mauricienne: *Getting Rid of It* et *The Malaria Man and her Neighbours*

Si dans *There is a Tide* le psychiatre, représentant l'efficacité de l'Infrastructure est torturé par des conflits intérieurs, Collen va encore plus loin dans *Getting Rid of It* et *The Malaria Man and her Neighbours*. La bourgeoisie dans ces deux romans est clairement associée au drame, plus exactement à la mort. Il n'y a pas de rémission. Les conflits du psychiatre de *There is a Tide* atteignent un point de non-retour dans ces deux romans. Par ailleurs, Collen emploie aussi un ton moqueur pour évoquer la bourgeoisie dans *Getting Rid of It* et *The Malaria Man and her Neighbours*, une moquerie acerbe, amère car associée au drame humain qui la jouxte, à savoir le décès de femmes et d'ouvriers dans des circonstances injustes et obscures. Si Collen se moque, c'est pour sensibiliser mais aussi pour dire son mépris et sa colère face à un capitalisme ravageur qui fait des victimes.

Dans *Getting Rid of It* il y aura une vague de suicide appelée « épidémie »: « it might just be an epidemic » (GR 149) et touchant majoritairement les femmes. Pas n'importe quelles femmes: des femmes de notables, des épouses de bourgeois dont trois exemples sont cités. Il y a Liz, Sarah et Rita qui se donnent la mort de façon différente. Liz s'ouvre les veines, Sarah meurt dans l'incendie de sa maison et Rita choisit la noyade. Il semblerait que, tout comme le psychiatre de *There is a Tide*, ces trois femmes aient été prises par un sentiment de mal être générant un impérieux besoin de fuir, de se couper, de disparaître. Fuir quoi ? A peu près la même chose que le psychiatre mais à un degré plus exacerbé car Collen dans ces romans ultérieurs se veut plus acerbe, plus violente. Ces trois femmes au destin tragique sont marquées par trois symptômes incurables découlant de l'appartenance à la bourgeoisie d'État: l'absence d'identité, la culpabilité et l'enfermement. Elles n'ont pas d'identité propre car ce qui les définit c'est la fonction et la position sociale de leurs époux: « Well, not exactly well-known women. Wives of well-known men to be precise » (GR 149). Ce sont avant tout des femmes de bourgeois avant d'être des femmes à part entière.

Le conflit identitaire jouxte une culpabilité rongante toujours par rapport à ce fantasme de filiation qui hante la bourgeoisie mauricienne et qui génère une volonté supplémentaire de scission fondée sur la culture, l'ethnie, l'appartenance à une catégorie sociale. Si le psychiatre de *There is a Tide* ne sera jamais blanc, il s'agit, pour les bourgeois de *Getting Rid of It* de conserver un rang social leur interdisant toute immixtion avec le reste

de la population. L'univers bourgeois est un cercle clos: « circles ». Liz est brisée par la culpabilité de la contribution qu'elle pense apporter à l'entretien de ces barrières ethniques: « I too have created and recreated every day and still create and recreate every day this web of categories, of mindless divisions which insult myself and you and every human on this earth. By allowing this to go on, I have done it » (GR 94-95). Lorsque Liz parle de créer et de recréer, elle évoque le processus de production et de reproduction sur lequel repose l'État et qu'elle transpose ici à l'entretien des barrières ethniques qui participent de ce fait aussi à l'Appareil étatique. Elle évoque le tissage de barrières comme un cercle vicieux, répétitif qui divise non seulement les classes mais qui donne à cette division une dimension ethnique, identitaire: « They classify. I mean by ethnic origin, by so-called culture, by ancestral religion, by invented past language spoken, by passport, by colour, by hair, by nail, by tooth » (GR 95). Liz évoque un engrenage. Il s'agira donc de couper le fil de cette toile infernale et Liz choisira un rasoir pour se couper les veines tentant symboliquement d'arrêter par une coupure et par son sang le tissage de l'appareil ethnique.

Sara est, tout comme Rita privée de liberté. L'enfermement caractérise une fois de plus l'univers bourgeois. Si le psychiatre de *There is a Tide* se sent piégé par ses propres biens matériels, Sara est quant à elle enfermée par son mari. Elle choisit le feu pour s'évaporer, disparaître et retrouver une liberté hors des murs de cette maison, une fois de plus caractérisée comme prison dorée: « But she was burnt to a cinder. She was the poor little rich girl. Cinderella » (GR 111). Son époux emploie Goldilox pour la surveiller et l'entretenir en tant que dame de compagnie: « Sara's husband, the managing director of the Miller's Group of Companies, had employed Goldilox Soo to look after her » (GR 103). L'argent du mari de Sara paiera pour tout: pour l'alcool, pour la nourriture, pour Goldilox, pour l'entretien d'une seconde épouse et aussi, par le jeu d'une ironie tragique, pour le gaz qui servira à Sara pour disparaître. Il en va de même pour Rita Blignault qui n'a pas le droit de s'aventurer à l'extérieur: « Mrs Blignault wasn't allowed out » (GR 118-119). Son espace est clairement un espace carcéral où tout est sous clé: « Everything was under lock and key. He said it had to be. She was the jailer and the jailed » (GR 119). C'est cette absence de liberté intenable que Rita fuira à travers l'eau. Comme le feu, il s'agit là symboliquement d'un élément libérateur, un élément naturel et grand, sans limite, faisant sauter les verrous d'une prison étroite pour atteindre une dimension infinie.

Ainsi, la bourgeoisie est, dans *Getting Rid of It*, vécue comme une tragédie. La même structure tragique se retrouve dans *The Malaria Man and her Neighbours*. Quatre morts, mais cette fois, il ne s'agit pas de femmes mais de travailleurs appartenant à la classe ouvrière. Le roman s'ouvre d'emblée sur un premier chapitre intitulé « Death ». Le sceau du tragique prend donc le pas sur tout autre chose et c'est la mort qui sera l'élément sombre du roman. Le premier mort est « The Malaria Man » trouvé dans son lit et dont le décès sera attribué à des causes naturelles. Puis, *Meloman* est retrouvé mort en prison, pendu. Ensuite, c'est le corps de Eshan Zukahi le planteur, qui est retrouvé dans un puits et enfin, Brij Kalapen est mort électrocuté à l'abattoir, son lieu de travail. Tout comme dans *Getting Rid of It*, les morts tragiques s'accumulent et le roman travaillera à démontrer que derrière ces décès, il y a la bourgeoisie sournoise, oeuvrant pour la conservation de ses privilèges et prête à détruire ceux qui menacent de s'y opposer.

La bourgeoisie pompeuse et soucieuse de conserver ses privilèges est frappée de ridicule. Inévitablement, en plus de dire la tragédie qui auréole le drame identitaire bourgeois, Collen fera également ressortir le ridicule de ces traits grossiers et outranciers qui caractérise la bourgeoisie d'État. Dans *Getting Rid of It*, les dignitaires sont moqués pour leur enfermement sur eux-mêmes, enfermement qui les coupe de toute compréhension et qui en fait des ébahis, complètement coupés de la réalité qui les entoure: « There was this feeling in the air. Men were getting jumpy. Especially the men of power. Especially the men of money » (GR 148). « The men of money », les possédants sont hébétés par les suicides de leurs épouses, ils ne comprennent pas l'avortement, ils ne comprennent pas leurs épouses qui deviennent, à l'instar de Françoise pour le psychiatre, un sujet de curiosité et d'observation béate. Mis à part cet état de stupidité avéré, les bourgeois de *Getting Rid of It* sont dépeints comme de gros personnages bouffis de suffisance et physiquement ridicules. Ce sont « les » bourgeois comme le souligne Collen: « Men that had a *the* not an *a* in front of them » (GR 149). Cette pointe d'ironie mordante vise à faire des bourgeois des êtres à part: « the », « le » traduit toute la prétention affichée qui s'écroule immédiatement lorsque l'auteur décrit leur impuissance face à « l'épidémie » de suicide et leur physique peu gratifiant. Dans *The Malaria Man and her Neighbours*, Collen met l'onomastique à contribution pour railler la bourgeoisie. L'employeur de Brij Kalapen s'appelle « Mal Benny ». Le jeu de mot est clairement évocateur ici d'autant plus que ce personnage, accompagné de son chauffeur dans sa BMW est dépeint comme une sorte de patron nerveux et mesquin, agité et sans charisme. Le directeur de la section Malaria est quant à lui comparé à « Lady Macbeth ». La pointe d'ironie

est saillante ici. Sur l'estrade, au lieu d'attiser le respect, le directeur est moqué, comparé à un acteur de théâtre en représentation: « Now, the Area Manager gets alarms by the blood not wanting to come off his palm. He rubs hard, begins to panic. Lady Macbeth at the Plaza. *Out damned spot* » (MMN 127). La petite tache de sang provoquée par une piqûre de moustique devient préoccupante pour ce dignitaire qui s'agite pour l'enlever. Derrière la moquerie, la tragédie reste omni présente et c'est ce que l'allusion au personnage de « Lady Macbeth » semble vouloir indiquer ici: la bourgeoisie d'État fait sourire par son ridicule affiché mais les répercussions qu'elle induit sont de l'ordre du tragique. Il y a effectivement du sang sur les mains de la bourgeoisie dans *The Malaria Man and her Neighbours* et il y a effectivement tentative de le faire disparaître. Cette citation cristallise à la fois la culpabilité parfois meurtrière tout comme le ridicule de la bourgeoisie d'État à la fois cruelle et rendue risible par cette même volonté de cruauté.

L'Infrastructure exige un prix à payer: réussir dans la société capitaliste implique un lourd tribut que Collen expose surtout à travers le personnage du psychiatre de *There is a Tide*. Commenant par une dénaturation identitaire qui va crescendo, le sort de ce personnage connaît une dégradation progressive qui va jusqu'à l'effacement total. Il décrit lui-même sa culpabilité, un étouffement qu'il semble percevoir dans son univers familial et dans son travail. Cet étouffement sera la prophétie d'un étouffement devenu bien réel lorsqu'il se retrouve en prison et en observation psychiatrique. L'Infrastructure capitaliste amène à l'annihilation de soi que Collen amplifie encore avec *Getting Rid of It* où le succès matériel entraîne cette fois à la mort. L'enfermement se joue cette fois chez les épouses de bourgeois qui, pour échapper à la prison dorée que leur imposent leurs époux, choisissent toutes le suicide. L'auteur achève ainsi de dénoncer l'Infrastructure en n'hésitant pas à amplifier les exemples de tragédie qui en découlent.

ii. La Superstructure

Françoise Héritier définit la violence en ces termes: « Appelons violence toute contrainte de nature physique ou psychique susceptible d'entraîner la terreur, le déplacement, le malheur, la souffrance ou la mort d'un être animé ; tout acte d'intrusion qui a pour effet volontaire ou involontaire la dépossession d'autrui, le dommage ou la destruction d'objets animés »¹⁵². Nous retiendrons ici que la violence peut être physique ou psychique et qu'elle

¹⁵² Françoise Héritier, *De la Violence I*, Paris: Odile Jacob, 2005 (1996), p. 17.

équivalait, dans les deux cas, à la destruction. L'aspect physique de la violence semble explicite et se manifeste par l'atteinte portée à un corps matériel. Françoise Héritier définit la violence physique comme intrusion matérielle et donc, comme un viol, viol d'un corps, viol d'un espace, toute effraction commise à l'encontre d'une entité ébranlable sera caractérisée comme violente: « L'idée centrale est celle de l'effraction tantôt du corps conçu comme un territoire clos, tantôt un territoire physique ou moral conçu comme un corps dépeçable »¹⁵³.

L'aspect dit « psychique » de la violence revêt un caractère plus subtil. Il nous forcera à revenir sur les notions de colonisé et de colonisateur que nous évoquions plus haut. La décolonisation de l'île Maurice n'aura pas effacé son passé dont découle une violence latente, issue d'un déchirement identitaire qui découle d'un monde compartementalisé, un monde fait de compromis entre deux forces dialectiques que sont celle de l'ancien colon et de l'ancien colonisé. La violence psychique de l'espace marqué du sceau de la colonisation se résume en une impossibilité d'« être ». Tout au plus, l'individu pourra désirer être et lutter pour tenter d'affirmer son identité. C'est cette violence intérieure qui nous intéressera ici car elle se veut être le moteur de la violence dont s'alimentent et que simultanément déploient les Appareils Répressifs et des Appareils Idéologiques d'État.

L'espace décolonisé que représente l'île Maurice, c'est-à-dire l'arrière-plan contextuel des romans de Collen, porte par définition les germes d'une violence latente car, comme le souligne Fanon, l'espace décolonisé est associé au désordre: « Decolonization, which sets out to change the order of the world, is clearly an agenda for total disorder »¹⁵⁴. L'espace décolonisé ou l'ère postcoloniale se retrouve occupé par deux forces opposées: il y a d'une part les anciens colons ou tout ce qui représente les vestiges d'une colonie passée et les anciens colonisés récemment « redevenus » (mais nous verrons que cela reste très relatif) propriétaires légitimes de leur espace. Déjà, l'opposition est marquée: deux forces se font face: « Decolonization is the encounter between two congenitally antagonist forces that in fact owe their singularity to the kind of reification secreted and nurtured by the colonial situation »¹⁵⁵. Lorsque tombe la colonie, les anciens colonisés se voient en premier lieu assaillis par un besoin de vengeance qu'ils estiment légitime et en accord avec un besoin impérieux de se réhabiliter une identité et de s'élever contre ces innombrables souffrances passées. Pendant tout le temps de la colonisation, les colonisés se verront infliger des formes

¹⁵³ Héritier, *op.cit.*, p. 19.

¹⁵⁴ Frantz Fanon, *The Wretched of the World*, transl. Richard Philcox, New York: Grove Press, 2004 (1963), p. 2.

¹⁵⁵ *Ibid.*

de violences jugées légitimes. Comme le souligne Françoise Héritier la légitimation de la violence repose sur un sentiment de déshumanisation infligé à l'autre et qui peut s'étendre jusqu'au rabaissement à l'animalité: «l'atteinte portée à un individu ou à un groupe d'individus est jugée, sinon légitime, en tout cas neutre sur le plan éthique, si ces individus sont considérés comme relevant de l'animalité»¹⁵⁶. Cette même légitimité sera alors éprouvée par les anciens colonisés voulant récupérer un statut «humain» qui leur a été dérobé. De ce fait, l'espace décolonisé, tout comme l'espace colonisé, gardera la scission spatiale avec d'un côté les représentants de l'ancienne colonie et de l'autre les anciens colonisés qui se constituent peu à peu en nouvelle bourgeoisie.

Frantz Fanon dresse ainsi le tableau de ces deux espaces coexistants et dialectiques: «The colonist's sector is a sector built to last, all stone and steel»¹⁵⁷. Ainsi, le paysage mauricien est jonché de ces vestiges en pierre d'époque, en fer, déclinés selon l'architecture coloniale et, pour la plupart considérés aujourd'hui comme monuments historiques. Il reste donc bien un côté colonisé et de l'autre côté, il y a l'espace du colonisé: «The colonized's sector [...] is a disreputable place inhabited by disreputable people»¹⁵⁸. Le dilemme de la bourgeoisie sera toujours de tendre vers ce «côté» qui leur est interdit laissant au peuple l'occupation de cet espace périphérique et repoussant. Cette dialectique spatiale, parce qu'elle est visible, parce qu'elle rappelle la division instituée par la colonie et reprise par la bourgeoisie alimente la colère du peuple: «The violence which governed the ordering of the colonial world [...] this same violence will be vindicated and appropriated when, taking history in their own hands, the colonized swarm into the forbidden cities»¹⁵⁹. L'espace insulaire décolonisé subit une compartementalisation manichéenne vectrice de violence parce que le peuple aura sous les yeux, en permanence, le rappel visuel de la scission rehaussée par la provocation matérielle bourgeoise. Il s'agit donc d'un univers hostile, habité par la violence qui se manifestera ainsi sous diverses acceptions.

Par exemple, Frantz Fanon notera qu'une des manifestations de la violence découlant du contexte que nous avons évoqué se traduit par la destruction de ses semblables:

So one of the ways the colonized subject releases his muscular tension is through the very real collective self-destruction of these internecine forces. Such behaviour represents a death wish in face of

¹⁵⁶ Héritier, *op.cit.*, p. 50.

¹⁵⁷ Fanon, *The Wretched of the World*, *op.cit.*, p. 4.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Fanon, *The Wretched of the World*, *op.cit.*, p. 5.

the danger, a suicidal conduct which reinforces the colonist's existence and domination and reassures him that such men are not rational¹⁶⁰.

Fanon évoque la pulsion de mort éprouvée par le peuple envers ses semblables comme la légitimation de la violence infligée par l'ancien colon. S'en prendre à ses semblables c'est en quelque sorte reproduire le schéma du colon et donc afficher sa volonté de devenir comme lui. Un trait essentiel de la violence est donc de souche identitaire. Nous y reviendrons.

La violence se traduit également par le développement annexe de croyances superstitieuses ou relevant de la magie. L'évocation du surnaturel et des pouvoirs mystiques auxquels Collen fera référence dans ses romans, est aussi une manifestation de violence. Il s'agit pour le colonisé de revendiquer un pouvoir qui lui est propre, qui relève de son espace insulaire auquel le colon ne peut avoir accès et qu'il ne peut comprendre. Par l'évocation du surnaturel, le colonisé marque sa volonté de reprendre le pouvoir, d'avoir sa réalité avec ses vérités, coupées du cartésianisme colon. Ces croyances se rehaussent de rituels agissant comme exutoires de cette violence latente à l'instar de la danse qui revient à plusieurs reprises dans les romans et qui sert en quelque sorte à canaliser la colère ressentie tout en conjurant les pouvoirs du colon: « The colonized's way of relaxing is precisely this muscular orgy during which the most brutal aggressiveness and impulsive violence are channeled, transformed and spirited away »¹⁶¹. Danser en cercle, par exemple, est symbolique d'un rituel protecteur et énergisant. La violence se manifeste aussi par la nécessité de compromis à laquelle le pouvoir en place se trouve confronté: il s'agit de concéder et donc, d'afficher sa peur de l'autre qui est susceptible de renverser l'État. Au-delà du compromis, il y a ces outils de conciliation tels que la religion et la perpétuation de mythes historiques ou culturels. La religion en tant que pouvoir calmant est nécessaire pour maîtriser la violence, Fanon verra en elle une nécessité qui découle d'ailleurs de la violence: « the colonialist bourgeoisie is aided and abetted in the pacification of the colonized by the inescapable powers of religion »¹⁶². Les contes folkloriques entretiendront des mythes de résistance chez le peuple alors que la presse ou d'autres outils de communication viseront à la contenir. L'État décolonisé suit donc un schéma inducteur de violence: il prend racine dans la violence et la combat tout en l'entretenant.

¹⁶⁰ Fanon, *The Wretched of the World*, op.cit., p. 17-18.

¹⁶¹ Fanon, *The Wretched of the World*, op.cit., p. 19.

¹⁶² Fanon, *The Wretched of the World*, op.cit., p. 28.

Après avoir établi les « raisons » qui font de l'espace décolonisé un espace propice à la violence, il nous reste maintenant à mieux asseoir la nature de cette violence, une nature qui a trait à l'identitaire. Nous chercherons à démontrer que les conflits identitaires découlant de l'après colonisation expliquent la nécessité de la répression dans l'Appareil d'État, soit par la violence visible, c'est-à-dire par les Appareils Répressifs ou par l'idéologie entretenue par les Appareils Idéologiques.

Homi Bhabha, dans *The Location of Culture*, s'inspire de la pensée de Frantz Fanon pour dire que l'hybridité inhérente à la situation postcoloniale est l'occasion pour le sujet d'une redéfinition identitaire qui aura lieu en même temps que la redéfinition historique qui se met en place. Cette nouvelle phase de situation de soi ne sera pas sans douleur car elle s'accompagne d'une ambivalence identitaire redoutable:

Le discours colonial se trouve ici lié à des mécanismes psychanalytiques où la conscience devient un lieu ambivalent d'identification et de désidentification à l'autre. Déstabilisant toute idée d'une identité préconstituée et entière, le processus d'identification suggère [...] « un autre temps, un autre espace » où « l'homme noir refuse d'occuper le passé dont l'homme blanc est le futur¹⁶³.

Pour le dire autrement, l'ancien colonisé (appelé homme noir chez Bhabha) aura, malgré lui, assimilé la culture du colon de sorte que se définir en tant qu'être à part entière ne puisse se faire sans s'accompagner d'une duplication héritée du passé colonial. L'ancien colonisé rêve d'être...colonisateur à la place du colonisateur et se veut donc prêt à reproduire le schéma répressif qu'il a dû subir et l'entretenir afin de garder vivant ce fantasme d'inversion des rôles: « le rêve de l'inversion des rôles ouvre un espace fantasmagorique de « possession » sous la forme d'une place que le sujet n'arrive jamais à occuper à part entière »¹⁶⁴. Voici donc en quoi se résume l'identité de l'ancien colonisé et de ses descendants: aspirer à l'autre. Être c'est, comme le dira Fanon, ni plus ni moins qu'un « désirer être ». Le sujet cultivera toujours un sentiment d'infériorité par rapport à cette vieille métropole incarnant le pouvoir. Pour Fanon dans *Peau Noire Masques Blancs*:

Tout peuple colonisé - c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité, du fait de la mise au tombeau de l'originalité culturelle locale- se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire la culture métropolitaine¹⁶⁵.

¹⁶³ Homi Bhabha, « « Conclusion: 'Race', temps et révision de la modernité », in, *Vers une pensée politique postcoloniale, A partir de Frantz Fanon*, Sonia Dayan-Herzbrun (dir.), Paris: Kimé, « Revues, Tumultes », octobre, 2008, p. 365.

¹⁶⁴ Bhabha, *op.cit.*, p. 52.

¹⁶⁵ Frantz Fanon, *Peau Noire masques blancs*, Paris: Seuil, 1952, p.14.

Il y aura donc une tension permanente découlant de la nécessité de choisir entre l'idéologie sociale reposant sur un héritage colonial et une identité propre.

Ce qu'il faut comprendre ici c'est que l'impossibilité d'une définition identitaire fera des anciens colonisés des êtres en sursis, aspirant, rêvant d'appartenir à la classe bourgeoise supérieure des anciens colons. Ce rêve fera qu'il sera impératif d'entretenir et même de durcir la division des classes.

Il faut que l'Appareil d'État permette l'assujettissement d'une classe plus faible tout en permettant d'aspirer (sans jamais y toucher) à la classe dominante. L'Appareil d'État devient une nécessité ainsi que ses moyens de répression par la violence ou par l'idéologie, alimentée par la classe intermédiaire de la bourgeoisie d'État dont le psychiatre de *There is a Tide* exprime tout le drame.

a) Les Appareils Répressifs

Pour maintenir tout en contenant la violence inhérente au contexte postcolonial, l'Appareil d'État repose sur des moyens de répression. Les romans font ressortir trois types essentiels d'appareils répressifs, c'est-à-dire des institutions déployant une violence répressive visible. Nous les avons identifiés comme la Police, la Cour et l'Armée.

– La force policière, entre la violence et le ridicule

Le tableau qui suit regroupe quelques unes des nombreuses références faites à la force policière dans les romans de Collen. Nous avons identifié cinq romans sur les six qui parlent de façon explicite de la force policière et de comment elle déploie une force de répression violente. Nous tenterons dans un premier temps d'identifier le « type » de violence déployé à travers quelques exemples précis et succincts.

Romans	Citation/exemple	Type de violence
<i>Boy</i>	« One policeman pushes me so hard I almost fall over on the pathway between the two halves of the police station flower garden » (B 109). « When we get to the Banbu police station, the policeman in the back with us shoos us out of the jeep. Like we are vermin. With disgust » (B 108).	-Violence physique

	« 'If you were in the USA, you'd have leg shackles on you by now so watch it!' » (B 103).	-Violence physique et morale -Violence verbale et ridicule
<i>The Rape of Sita</i>	« He felt that she too had taken on the police like he had, and in his way, still does » (ROS 21).	-Réponse par la révolte
<i>Getting Rid of It</i>	« Two big plainclothes men, the ones that always do this, just drove up in a jeep, pushed the Boy Who Won't Speak aside roughly so that he fell off the crate, swore at Jumila [...] » (GR 173).	-Violence physique et morale
<i>Mutiny</i>	« Their hands are ready to take guns out of their pockets. I can see it » (M 141).	-Violence physique
<i>The Malaria Man and her Neighbours</i>	« Police officers take off caps and epaulets, stuff them in the neatest dustbin [...] » (MMN 170). « Peace on earth [...] No police jeeps. No police men. No police station [...] » (MMN 173).	-La peur qui découle de la violence. -La révolte face à la violence

Nous pouvons constater que c'est la violence physique qui prime dans l'exercice de la répression conduite par la force policière. Il s'agit de marquer la supériorité des forces déployées par l'État et, de ce fait, conserver la supériorité sur les classes inférieures. La violence physique évoquée par Collen est exclusivement dirigée à l'encontre des plus démunis mais aussi des plus faibles. Pour rehausser l'impact de ces images fortes, Collen les dirige sur des enfants, à l'instar de Krish dans *Boy* ou encore l'enfant devenu muet de *Getting Rid of It*. Dans les deux cas, les enfants tombent: Krish tombe dans le jardin fleuri du poste de police de « Banbu » alors que « The Boy Who Won't Speak » tombe dans un tas de marchandises. Les plus petits croulent littéralement sous les coups de la police et il en va de même pour les femmes: Jumila est insultée dans *Getting Rid of It* (« swore at Jumila »), dans *Mutiny*, Juna sent déjà sa vie menacée par cette arme que la police s'apprête à diriger vers elle. Le rabaissement de la classe ouvrière est symbolisé par la chute, par la menace pour bien souligner la volonté de l'Appareil d'État d'écraser la classe des plus faibles, la faire chuter, peser sur elle de tout son poids. La violence physique est d'autant plus choquante qu'elle est bien visuelle et de plus, elle semble chercher à tendre vers ce principe de légitimation évoqué par Françoise Héritier. En effet, pour légitimer la violence, il faut enlever à l'autre son

humanité, partiellement ou totalement. La police chez Collen traite le petit peuple en « vermine »: « Like we are vermin » (*B* 109), « *Verminn, sa bann ti marsan la'* » (*GR* 173). L'exercice de la violence serait donc non seulement affiché mais également justifié du fait que les victimes ne soient pas tout à fait des êtres humains.

Cette exhibition de la violence physique s'accompagne de ridicule. Pour réagir à la violence, Collen auréole la force policière et sa répression ostentatoire de ridicule que Sophie Duval et Marc Martinez définissent en ces termes: « le sentiment de honte que fait naître le ridicule peut seul réformer le public et lui apprendre, par le spectacle grotesque qui lui est offert, à éviter de sombrer dans les mêmes travers que ceux des personnages représentés »¹⁶⁶. Le ridicule de la police est affiché en réaction à la violence déployée. Ainsi, Krish constate: « They wouldn't want to wet their boots, I can see » (*B* 99). Mais le plus surprenant c'est tout le côté absurde des arrestations évoquées par les romans. La police arrête sans trop savoir pourquoi, comme s'il s'agissait d'un exercice banal, voire même d'un jeu: « A run-of-the-mill arrest. No supplementary questions asked. No time wasted » (*B* 99), « Oh, it's just an allegation » (*M* 142). Juna est arrêtée pour allégation: « juste une allégation » semble vouloir dire le policier, rien de très grave pour lui mais qui aura pour conséquence l'emprisonnement de la narratrice de *Mutiny*. L'absurde atteint son paroxysme avec cette pensée qui traverse l'esprit de Juna: elle serait victime d'une plaisanterie filmée, un gag: « It flashes through my mind that this is Candid Camera...you're on » (*M* 144). Un subit fantasme semble animer le policier dans *Boy*: si ces prisonniers étaient aux « USA » ils porteraient des chaînes aux chevilles. Cette phrase est énoncée sur le ton de la menace mais prête simultanément à sourire puisqu'il s'agit d'un fantasme de pouvoir complètement hors contexte et qui vient ridiculiser son émetteur. Le ridicule des policiers, l'absurdité de leurs propos vient de la part de l'auteur, en réaction à la violence exercée sur le peuple. Il s'agit, en effet pour le ridicule d'opérer une fonction cathartique afin de libérer la colère contenue découlant de tant d'injustices. Néanmoins, force est de constater que, précisément parce qu'elle est absurde, cette violence policière est d'autant plus dangereuse: elle ne repose sur aucune logique, elle ne connaît aucune limite et n'a besoin d'aucune justification. Implicitement, Collen souligne ainsi l'absurdité de l'Appareil Étatique maintenu par les Appareils de répression, envers et contre toute logique.

¹⁶⁶ Sophie Duval, Marc Martinez, *La Satire*, Paris: Armand Colin, 2000, p. 48.

Si la violence policière est sanctionnée de ridicule par l'auteur (soulignons que le ridicule est aussi une manifestation de la violence car il se fait « l'écho des craintes »¹⁶⁷ du pouvoir en place), le peuple sanctionne à son tour la violence de la police par la révolte. Les exemples les plus parlants viennent du roman *Mutiny* où les prisonnières ruminent leur révolution contre cette police qui les entoure et les humilie au quotidien: « We hate these women that guard us and guard the gates and guard the whole edifice » (M 3). La répétition du mot « guard » souligne bien la fonction de garant de l'ordre que remplit l'Appareil répressif policier. En tout état de cause, il a pour résultat de susciter l'envie de vengeance et de révolution. Nous retrouvons là la théorie fanonienne ayant trait à la haine de l'ancien colonisé pour l'ancien colonisateur représenté par l'État bourgeois. La révolte est le cri légitime découlant de l'oppression et cette atmosphère de conflit latent a pour résultat d'opprimer les forces au pouvoir. Ainsi, tout comme la police réprime, elle est à son tour brimée par le peuple, brimée par la peur: « They are trapped in here now, imprisoned » (M 318), « They huddle. Like the wasps. Their time is up » (M 318). Dans *The Malaria Man and her Neighbours*, il s'agit pour la police de se fondre dans la foule qui gronde, de se faire discrète afin de ne pas subir les foudres de la révolte.

Notre constat est donc que les Appareils Répressifs, fonctionnant à la violence obtiennent du peuple une réplique tout aussi violente de sorte que l'Appareil d'État, et spécifiquement l'Appareil d'État décolonisé qui repose sur une haine historique latente, semble pris dans un chassé-croisé de répression et de violence déployées de part et d'autre.

– La Cour ou le dédoublement de la scène du viol

La Cour ou le tribunal compte également parmi les Appareils Répressifs et la « répression » qu'ils opèrent a trait à ce que Héritier appelle « effraction »: « L'idée centrale est celle de l'effraction [...] »¹⁶⁸. Effraction d'un corps ou d'un espace, force est de constater que les tribunaux chez Collen jugent des viols ou des violations d'espace. Nous avons relevé, dans trois romans différents, trois occurrences de la manifestation de la répression d'un Tribunal chez Collen. Il y a, dans *The Rape of Sita*, l'affaire du viol de Véronique Soulier qui est jugée au tribunal de « Banbu ». Dans *Getting Rid of It*, Sadna elle entame des poursuites contre son ancien employeur pour viol et violences répétées et dans *Mutiny*, Juna est arrêtée

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Héritier, *op.cit.*, p. 19.

par des hommes qui entrent de force chez elle pour l'inculper d'allégation. Elle passera également devant un tribunal.

Le tribunal est donc, en quelque sorte, associé au viol et, nous avancerons cette hypothèse: le tribunal chez Collen est la deuxième mise en scène du viol. Par cet Appareil Répressif, les victimes sont soumises à un autre viol en plus de celui qu'elles ont déjà subi. Lorsque Véronique Soulier arrive en Cour, elle est humiliée, moquée par les représentants de la loi:

The prosecutor and defense lawyers, the magistrate and his clerk and note-taker, hooted and laughed about the rape as if it were so many jokes cracked one after the other. Rude jokes were enunciated, sides were held, and laughs spilt out like slobber. Véronique, eyes blinking back tears, looked up at the ceiling then at Sita, then back at the Magistrate [...] (ROS 225).

Cette jeune femme violée par quatre policiers au poste de police même est bafouée une deuxième fois en Cour.

Sadna dans *Getting Rid of It* va en Cour pour obtenir réparation de Cyril Blignault pour l'avoir violée mais aussi pour avoir poussé son épouse au suicide. Son cas sera banalisé et réduit à une simple contestation d'une employée vis-à-vis de son employeur qui n'aurait pas réglé son solde. Le drame humain qui emmène Sadna en Cour est banalisé, réduit à une modeste somme d'argent. Une fois de plus, le Tribunal humilie et s'octroie le droit de diminuer le représentant du peuple: « Instead of reporting that he raped Sadna, in front of his wife. Instead of reporting how he had imprisoned his wife, Rita. Instead of reporting all this. She was reduced to reporting the failure to pay severance allowance » (GR 181). La ponctuation ici souligne un discours intérieur haletant. Marqué par des pauses lourdes et fréquentes (signalées par des points alors que la virgule est ici plus appropriée) qui traduisent l'épuisement du sujet. Sadna est écrasée, étouffée par le poids de la loi étatique. La répétition de « instead » rehausse l'indignation mais aussi et surtout l'aspect épuisant de la situation: il faudra recommencer, à l'image de la répétition, recommencer encore à combattre, se relever de l'épuisement. L'Appareil d'État a sa vérité, inébranlable bien qu'absurde et d'autant plus dangereuse qu'elle ne repose sur aucune rationalité, aucun sentiment humain. L'Appareil d'État est véritablement, avec le Tribunal, un appareil, une machine automatique et extrêmement puissante. Sadna, face à lui, toute seule, toute petite doit reprendre son souffle: « choose a point, and win it in the meantime, she said to herself again and again » (GR 181).

L'absurdité atteint son apogée dans *Mutiny* avec le procès de Juna. Cette jeune femme est, un matin, appelée du nom d'une autre personne: « Anita ». Puis, elle est arrêtée d'abord parce qu'on l'accuse d'être Anita, puis parce qu'elle tente de contester et ensuite parce qu'elle aurait fait simplement fait l'objet d'une allégation. Cette situation tout à fait ubuesque ne laisse pas d'étonner l'intéressée qui est donc arrêtée sans trop savoir pourquoi et qui se voit subitement perçue comme « danger public »: « Until my court case. Which comes quickly, fast track. Yes, I got fast tracked. Danger to the public » (M 149). Juna sera jugée rapidement parce qu'elle serait un danger. Le lecteur, tout comme la narratrice sont noyés dans un tourbillon d'accusations diverses, aussi variées qu'absurdes: Juna serait trafiquante de drogue et la Cour parvient même à trouver des témoins le confirmant. Il semblerait que toute une machine se soit ligüée contre elle et peu importe l'absurdité et l'incohérence des accusations, l'important c'est le verdict: « *Guilty*, the two magistrates say » (M 150). Depuis l'arrestation de Juna jusqu'à sa condamnation, Collen prend soin de brouiller les pistes, de faire en sorte que la situation s'apparente plus à un cauchemar, à un flottement irréel mais toutefois implacable. Tel est la force de l'Appareil Répressif incarné par le Tribunal: le système étatique se défend sans avoir besoin de logique. Nous apprendrons que Juna était en fait secrétaire d'un syndicat et que, en tant que tel, elle s'opposait à l'Appareil Étatique. La machine, pour se défendre élimine arbitrairement s'il le faut, toute tentative d'ébranlement intentée à son encontre.

– L'Armée ou la répression massive

L'armée, lorsqu'elle est déployée dans les romans de Collen, veut faire la démonstration de la force de l'État. Elle réprime uniquement par la violence physique dirigée essentiellement contre des structures, des groupes d'individus ou des territoires à soumettre. L'armée, contrairement à la police ne parle pas et n'émet pas de violence verbale. Il s'agit d'une intervention silencieuse que l'on repère dans trois romans, à savoir *There is a Tide*, *The Rape of Sita* et *Getting Rid of It*.

Dans *There is a Tide*, l'armée intervient sous forme de milice. Il s'agit des extrémistes réquisitionnés par l'État mauricien pendant la période précédent l'indépendance de l'île et qui étaient chargés de maintenir le pays dans un état de chaos et de peur. D'un côté il y avait les miliciens en faveur de l'Indépendance et de l'autre, ceux œuvrant contre l'Indépendance. Dans ce roman, les miliciens « parlent » pour recruter Laval afin de le gagner à leur cause: « *A job to do. Enemies. If we don't act now. Taking over the country. Famine if there is*

independence. It's them that's the cause of it. And we who were here first. There'll be money in it. [...] And in the meantime there were tools that would be necessary » ([sic] T 89-90). Notons que les italiques viennent distinguer ce passage où les terroristes parlent à leurs nouvelles recrues, les plaçant à part du texte. D'ailleurs aucun interlocuteur n'est désigné alors que la voix émane de nulle part. Il s'agit juste d'une voix, dépersonnalisée qui parle de ce qui est bien ou non pour l'État et qui propose des armes. Cette voix inidentifiable est en quelque sorte la voix de la machine étatique, une voix inhumaine, sans émotions. Il est à noter que le discours est haché, comme mécanique: « A job to do. Enemies... » Un mot constitue une phrase. Certaines phrases ne sont pas finies. L'étrangeté de ce discours serait voulue par l'auteur: c'est la machine étatique, déshumanisée qui parle à travers le déploiement des armes. C'est d'ailleurs la seule fois où elle sera dotée de parole.

Dans *The Rape of Sita* l'armée évoquée est celle des États-Unis pendant la Guerre Froide: « What with the US army preparing to invade and destroy Iraq like this ? [...] There was the size of the army. The numbers of tanks. Of soldiers. Of Patriot missiles. There was their name. Kill in the name of the country » (ROS 26). L'armée est ici une force colossale, internationale qui déchire un pays au nom d'un autre. Voilà la raison qui est avancée: « kill in the name of the country ». C'est l'entité abstraite et superpuissante incarnée par l'État qui justifie la guerre et le déploiement des forces armées. C'est au nom d'une abstraction que l'armée agit.

Dans *Getting Rid of It*, l'armée intervient pour raser les bidonvilles et les squats: « Army caterpillars had been flattening the houses by the military road. The government was moving. » (GR 169). Ici, l'armée en marche est assimilée au gouvernement en marche, à l'État qui se déploie. L'image n'a d'intérêt ici que lorsqu'on considère la force déployée à l'encontre de petits logements de fortune construits par des sans-abris.

Une fois de plus, Collen expose la répression outrancière rendue d'autant plus révoltante qu'elle s'exerce sur de toutes petites structures et d'impuissants individus. Ce décalage a pour effet d'exacerber la violence, sous forme de révolte qui répondra à la violence des Appareils D'État.

b) Les Appareils Idéologiques d'État

Les Appareils Idéologiques d'État que nous appellerons AIE visent, comme les Appareils Répressifs, à produire et à reproduire les forces sur lesquelles reposent l'État. Néanmoins, les AIE fonctionnent de façon moins explicite et procèdent par influence et subjectivation de la force ouvrière responsable de la production. Les AIE assignent les rôles dans la société et se veulent les garants de valeurs véhiculées par l'Appareil d'État et qui ont pour but de contenir tout débordement, toute dérogation susceptible de perturber le système. Nous avons retenu cinq AIE apparents dans les romans de Collen, à savoir: la famille, la religion, l'éducation, la censure et les lois.

– La famille dans *Boy*: l'identité sociale face à l'identité ancestrale

Le roman *Boy* commence avec une incursion dans la vie de la famille Burton habitant *Karo Lalyann*. Krish Burton vient d'un milieu prolétaire et est le fils cadet de ses parents, l'aîné, nous l'apprenons, est décédé. Très vite, le roman enchaîne avec une succession de détails sur le milieu familial de Krish, ou plus exactement sur le ressenti du jeune homme à propos de son univers familial. Nous entendons démontrer qu'à travers ces détails, Collen veut dépasser le simple cadre familial et toucher à un cadre plus large: la société et la famille en tant que structures sont liées et les répercussions pour le jeune descendants d'immigrés engagés n'en sont que plus saillantes. Comme le souligne Fanon, la société est une représentation amplifiée de la famille si bien qu'il y a une correspondance directe entre les deux institutions. Soyons plus clairs: les structures sociales telles qu'elles sont définies par la classe dominante à la tête de l'Appareil d'État se retrouvent dans la structure familiale de sorte que l'idéologie dominante soit à la fois reflétée et entretenue par la famille en tant que AIE: « La société est véritablement l'ensemble des familles. La famille est une institution, qui annonce une institution plus vaste: le groupe social ou national »¹⁶⁹.

Les premiers mots du narrateur, Krish, touchent à l'identité: « At home they call me 'Boy'. Both of them. I'm telling you » (*B* 1). Le jeune est appelé « garçon » générique l'identifiant non pas comme un personnage à part entière mais comme un sujet défini par son

¹⁶⁹ Frantz Fanon, *Peau Noire masques blancs*, op.cit., p. 121.

genre: c'est un individu mâle, sans prénom et très jeune¹⁷⁰. Ses parents sont qualifiés par le pronom « them »: « eux ». Les premières lignes du roman évoquent la dépersonnalisation admise par la famille qui appelle un fils « *Boy* » et qui, en retour, sont appelés « them ». Il ne s'agit plus d'individus à part entière mais bien de sujets, soumis à des qualifications génériques et grammaticales. Ce n'est que plus tard que nous apprendrons que « *Boy* » s'appelle Krish et c'est lorsqu'il aura quitté sa famille qu'il sera appelé de son prénom tout au long de son escapade. Placer la thématique de la dépersonnalisation en tête de son roman c'est, pour Collen, faire ressortir de façon plus cinglante l'importance de la quête identitaire qui va suivre: il s'agira pour « *Boy* » de retrouver un nom et cela, hors du cadre familial.

D'ailleurs, la subjectivation de l'individu va plus loin lorsque Collen fait intervenir l'interpellation de Krish par ses parents: « *Boy !* ». Il est hélé à plusieurs reprises, sept fois en tout, prend soin de préciser le roman. Nous sommes là dans le principe d'interpellation althusserien qui assigne non seulement un dénominatif au sujet mais vise à susciter de lui une réaction. En l'appelant ainsi, les parents de Krish veulent qu'il sorte de sa chambre pour aller chercher ses résultats scolaires. Krish a bien sûr du mal à quitter sa chambre, il résiste mais doit céder. Néanmoins, cette résistance place déjà Krish en opposition au cadre familial: rebelle aux ordres parentaux, il se révélera rebelle aux règles sociales. Le problème identitaire est capital ici: Krish veut sortir de lui-même, il ne se reconnaît pas dans son cadre familial qui devient pour lui une prison: « If only. Or, if only I could *be* a something else instead of being me » (*B* 6). Krish voudrait être autre chose que lui. Il pense au suicide: « Naked I see myself, as I open the desk drawer in front of me. Inside I find a snake of turquoise-coloured rope » (*B* 5). L'AIE symbolisée par la famille impose une identité qui ne convient pas au personnage et cela lui est inacceptable. Les personnages chez Collen pensent à la mort lorsqu'il y a trahison identitaire et afin de se sauver, Krish aura à partir en quête de lui-même, c'est-à-dire en quête d'une identité de fils d'immigré n'appartenant aucunement à la structure sociale bourgeoise.

En effet, les racines ancestrales de Krish semblent avoir été cadrées, organisées, structurées par des forces extérieures. La symbolique de cela se traduit à travers la mention du cadre en bois, cossu et massif qui encadre le portrait de son grand-père: « And there she stands, pointing up at the photograph of her father-in-law, who is my grandad, hanging up on the hallway wall » (*B* 2). Krish souligne la beauté du cadre et ajoute qu'il semblerait que le

¹⁷⁰ « *Boy* » se traduit comme « Garçon » qui renvoie à un individu de sexe masculin et plutôt jeune. Or, Krish, nous l'apprenons, a pris part aux examens de HSC (équivalent au Bac dans le système mauricien). Il serait donc âgé entre 18 et 20 ans. Krish Burton serait donc un jeune homme, majeur, plutôt qu'un « garçon ».

cadre soit plus important que le personnage: « Like the frame is more important than the photo » (B 2). L'ancêtre est encadré, contenu par un objet matériel. Ce n'est plus un ancêtre avec une histoire et un passé mais un visage qui semble piégé par un cadre de bois. Krish le juge avec condescendance: « Mr Self-Importance himself » (B 2). Le grand-père ici est assimilé à la trahison identitaire: c'est le cadre qui prime pour les Burton, pas l'individu. Seule la structure compte. Par ailleurs, un autre débat s'articule autour de ce cadre. Il est en effet à noter, qu'à côté de ce grand-père richement vêtu et débordant de fierté, il y a une grand-mère, c'est-à-dire une jeune épouse dont le visage est recouvert par son *sari* nuptial et qui tient la tête baissée. Krish dira: « Maybe she's on my side » (B 2). Il semble ressentir plus d'affinités avec cette femme soumise, brimée et effacée par le grand-père pompeux. Krish, le fils de prolétaire se sent proche de la femme qui, comme lui, vit l'oppression du « cadre » social. Krish reconnaît dans la souffrance de sa grand-mère son propre emprisonnement. La famille, en plus de dérober l'identité du sujet, entretient également la hiérarchie patriarcale qui s'exerce à la fois dans la société et dans la famille car la militarisation et la centralisation de l'autorité dans un pays entraînent automatiquement une recrudescence de l'autorité paternelle.

Tout comme sa grand-mère, Krish est soumis et sa famille devient son oppresseur. Il dira à plusieurs reprises qu'il se sent tenu d'obéir, que son obéissance lui est arrachée malgré lui de sorte que le jeune homme se sente comme un pantin, déshumanisé, coupé de toute liberté de décision: « So, anyway, as usual I *obey*. That's the problem with me. I listen too much » (B 2), « Usually, I do everything she says. That's my problem » (B 4), « The fancy green and pink pattern of her silk shawl as she pulls it over her arm, a kind of screen that bars my view » (B 1). Ici, Krish dit qu'il écoute trop, qu'il agit trop en fonction de ce qui est attendu de lui et qu'il a la vue obstruée par les vêtements en soie de sa mère. Ces trois citations traduisent ici l'anéantissement des sens du sujet: l'ouïe, la vue, l'action. Krish ajoute d'ailleurs qu'il se sent étouffé par le parfum de l'eau de toilette de sa mère et ajoute plus loin qu'elle le force à manger de sa main: « and pops her fingers into my mouth, and flicks the food off on my tongue with her thumb. She feeds me. » (B 3). Tous les sens du sujet sont parasités par la famille, mobilisés par elle. Krish est envahi d'un sentiment de révolte qu'il manifeste à travers un chapelet de jurons. Néanmoins, il avoue se laisser faire. La famille, en contrôlant les sens mêmes du jeune homme, en obtenant qu'il réagisse aux interpellations génériques qui lui sont lancées (« *Boy!* ») se dessine comme un redoutable appareil idéologique. L'oppression est telle que Krish se sent étouffer: « I can't find enough air to breathe in this place. So suddenly, I storm out of my room » (B 9). La famille devient cellule

carcérale et Krish veut se projeter au-delà d'elle afin de libérer son identité du « cadre » photo de bois de son grand-père paternel.

Son identité rêvée, Krish la conçoit comme abstraite, libre de tout paramètre et en opposition directe avec toute définition catégorique. En opposition du cadre familial nous avons un descriptif abstrait, hors structure: « Maybe something huge and seethrough, something moving outwards, blowing up, distending, spreading out thinner and thinner like a bubble, out into the sky, then getting so thin that it turns into ether and it's gone. That kind of something » (B 6). Krish s' imagine rapetisser et être absorbé par la terre. Son identité serait liée aux éléments, à des mouvements, à des formes. L'hybridité est ce qui caractérise le discours du jeune homme et c'est à travers cette hybridité qu'il cherchera à se reconnaître. Pour Frantz Fanon, la famille voile au sujet sa véritable identité: le sujet Noir ne peut se connaître que lorsqu'il quitte le cadre familial qui l'empêche de réaliser qu'il est foncièrement différent des blancs: « Le Noir, dans la mesure où il reste chez lui, réalise à peu de choses près le destin du petit Blanc »¹⁷¹. Ce même commentaire peut s'appliquer au cadre postcolonial mauricien. La famille de Krish véhicule les valeurs instituées par l'ancien colon devenu bourgeois de la classe dominante. Baignant dans ces valeurs mais les ressentant comme une oppression suffocante, Krish a l'intuition d'une autre identité, cachée par l'Appareil d'État et qu'il veut retrouver. Comme l'indique Fanon, il faudra pour cela que le jeune homme quitte la famille et la société. Le roman, à travers l'escapade de Krish, fait allusion au marronnage, c'est-à-dire à la fois à la quête instructive du traditionnel *Bildungsroman* et à la quête historique touchant au passé esclavagiste de l'île. Krish, en retournant dans les bois, part sur les traces de ses ancêtres et donc, sur les traces de sa véritable identité. A son retour, symboliquement, cette mère-symbole des valeurs familiales se rangera à sa cause. Collen exprime à travers cette mère devenue plus confiante et moins rigide, le triomphe de Krish sur l'idéologie familiale: « My mother seems to have grown up » (B 196).

– L'AIE religieux: la cause des femmes

Chez Collen, la religion, et plus particulièrement la religion catholique, est associée à la souffrance des femmes. Le roman *Getting Rid of It* s'ouvre sur un terrible dilemme pour Jumila: il faut qu'elle se débarrasse de son fœtus mort sans éveiller les soupçons des autorités. Le problème de la légalisation de l'avortement est d'emblée posé dès les premières pages du

¹⁷¹ Fanon, *Peau Noire masques blancs*, op.cit., p. 121.

roman. Force est de constater, que jouxtant le problème de Jumila, des mentions de l'église, de la religion sont faites ponctuellement comme pour souligner une proximité entre les deux thématiques que sont l'avortement et l'église. L'île Maurice est appelée île paradis: « God saw Mauritius then He made Paradise » (GR 7). Cette précision sur l'île Maurice paradis arrive en plein tourment de Jumila qui vit l'enfer d'un avortement spontané et les souffrances qui en découlent. Un peu plus loin, les écoles catholiques sont mentionnées par le biais d'une lettre que reçoit Goldilox: « *Il n'y a pratiquement plus de professeurs Catholiques dans les écoles du Gouvernement* » ([sic] GR 20). Ici, la trivialité du dilemme posé par l'absence de professeurs catholiques vient rehausser le drame parallèle que vit Jumila et son amie Goldilox mise dans la confidence. Enfin, arrive la troisième amie, Sadna. Elle travaille à l'hôpital et est dévastée de ce qui arrive à Jumila. Alors que les trois femmes s'interrogent sur ce qu'il faut faire, l'église surgit de nouveau dans le texte: « *A chapel inside each hospital. Hospitals are not religious places* » (GR 28). L'église a également investi l'hôpital. Les premières pages du roman visent à démontrer une omni-présence de l'appareil religieux: l'île est un « paradis » infernal, l'éducation, le système de santé sont touchés de la religion. Le partage des premières pages du roman entre l'avortement et l'église n'est pas innocent et se confirmera à travers l'allusion à un rassemblement au collège du St Mary's: « The bishop held this public conference at St Mary's hall. Public. Everyone invited [...] Against abortion » (GR 100). Cette rencontre a effectivement bien eu lieu à l'île Maurice, au collège St Mary's où les membres du *MLF* dont fait partie Lindsey Collen ont pris la parole pour s'insurger contre la position de l'église. Nous sommes ici dans l'illusion référentielle telle que l'évoque Riffaterre: la fiction s'interrompt pour laisser place au réel, rehaussant ainsi la force de la dénonciation voulue par l'auteur. Avec cette allusion, l'église est clairement rendue responsable de l'empêchement de la légalisation de l'avortement.

Outre de peser sur le système légal et influencer le gouvernement, l'église véhicule une autre idéologie présente chez Collen: il s'agit de l'idéologie de la dialectique pur/impur. En effet, la femme, et plus particulièrement ce qui a trait à l'appareil reproductif de la femme, semble facilement associé à l'impur. Si elle déroge aux règles, la femme, de par sa fonction de reproductrice est vite qualifiée d'impure. Ainsi, dans *There is a Tide*, Shy se sent sale d'avoir ses règles « How could you blame periods for dirt ? » (T 60). L'avortement est tabou et tenu secret: « And the men, all cowering, shrinking men, kept in ignorance, pretending that cause of death is neither known nor understood, nor anything to do with them » (T 60). Ces idées de « saleté » et de « propreté » convaincront Shy de se « purifier » en s'interdisant toute

forme de nourriture. Son but: atteindre la pureté sacrée et être digne de Dieu. L'impact idéologique véhiculé par l'église atteint son apogée avec ce personnage de Shy qui se laisse mourir afin de tenter de se racheter aux yeux de la religion. Lorsqu'elle est mariée, elle est appelée « spoilt goods », et retournée par son mari comme s'il s'agissait d'une marchandise. Le registre de la saleté sera cautionné et entretenu par la religion et par l'institution du mariage.

L'oppression de la religion se traduit à la fois par les lois régissant l'avortement mais surtout par le mariage qui devient la manifestation des répercussions violentes découlant de la religion. Les romans de Collen font du mariage une épreuve pour la femme. Rita dans *Getting Rid of It* est battue par son mari. Sarah, la patronne de Goldilox préfère mourir que de rester enfermée par son époux. *The Rape of Sita* emprunte à la réalité extratextuelle pour citer l'exemple de Mantee. Cette jeune femme est violée par un homme. Elle raconte toute l'affaire à ses parents qui réagissent en soumettant au jeune homme un ultimatum: s'il n'épouse pas Mantee dans un délai d'un mois, ils se chargeront de le castrer. Mantee est alors mariée à son agresseur et l'honneur de la famille ainsi que celui de la jeune fille est alors sauvé. La conclusion à déduire ici est que la religion vient appuyer l'agression commise par l'homme et lui permet de se racheter. L'agression est couverte par la religion qui se veut ainsi, de la façon explicite, le garant de la violence étatique visant à soumettre les plus faibles. D'ailleurs, dans *The Rape of Sita*, Collen fait allusion à l'espoir d'un rachat, entrevu par Rowan pendant la scène du viol de Sita: il peut violer cette femme et prier ensuite pour le rachat de son crime: « He, He, He will forgive me. God is a man » (ROS 191). L'état patriarcal et l'oppression qu'il symbolise en tant que hiérarchie structurée trouve un appui dans la croyance véhiculée par la religion. La religion se dessine chez Collen comme un appareil idéologique fort.

– Synthèse des AIE restants: L'éducation, les lois et la censure

Si les romans de Collen taillent la part belle à la famille et à la religion comme représentants des AIE, d'autres appareils idéologiques tels que l'éducation, les lois et la censure interviennent dans l'écriture collénienne. Certes à moindre échelle et ce qui nous a décidé à les regrouper.

Ce que nous retiendrons de l'éducation, évoquée essentiellement dans le roman *Boy*, c'est qu'il s'agit d'un système de classification, de catégorisation de l'individu en échec ou en

succès. Krish n'a pas d'identité: il est appelé « *Boy* » par ses parents. Tout de suite après le roman enchaîne avec une autre annihilation identitaire: en plus de n'avoir pas de prénom, Krish est un « échec »:

I look for my name. Look up and look down.
There it is. Burton, Krishnadev.
Fail.
[...]
Everything's in black and white now (*B* 14).

L'éducation vient appuyer la déshumanisation du sujet par l'idéologie. L'idée est ici de classer le sujet selon des critères spécifiques. L'éducation en tant qu'appareil idéologique entretient le système dialectique de l'État capitaliste qui consiste à catégoriser de façon rigide et définitive selon ce schéma évoqué par Krish: « Everything's in black and white now » (*B* 14).

L'éducation, la famille et la religion veulent explicitement garder le contrôle sur le sujet: le définir, le limiter. Le contrôle est également exprimé par la volonté de maîtriser l'expression. L'idéologie fonctionne par la diffusion d'idées précises assemblées par l'État. Qu'en est-il alors lorsque certains sujets tentent de sortir des marges de ces idées et d'en amener de nouvelles ? C'est là qu'intervient la censure, appareil idéologique incontestable venant prévenir tout débordement par la parole.

Le roman *Mutiny* exprime le danger que représente le « mot » pour l'État et toutes les précautions qui sont prises par l'Appareil étatique afin de maîtriser l'expression. Le mot est un danger appelant à la révolution, au désordre dans le système: Juna sera arrêtée parce qu'elle est syndicaliste, c'est-à-dire, susceptible de véhiculer des idées contraires à l'idéologie dominante. D'ailleurs, c'est aussi par les mots qu'elle sera arrêtée. Juna se retrouve en prison pour allégation: ce sont de simples mots qui ont servi à la faire condamner, des mots arbitraires, sans justification et émis par l'État pour l'éliminer. Il n'y a pas de sens dans l'arrestation de Juna et son procès s'articule autour d'arguments creux et irrationnels. Elle sera néanmoins emprisonnée.

Le mot est trop dangereux pour l'État pour être laissé libre. En prison, toute la révolte et la préparation de l'évasion reposeront sur des mots. Les prisonnières attendent les instructions de l'extérieur: « It's both of us now, *waiting for word*. Expecting a visitor » (*M* 18). Ce sont les mots venus de l'extérieur qui orientent la révolte. Par ailleurs, pour résister à la prison, les trois femmes enfermées discutent, se racontent des histoires et des recettes. Le mot est une forme de résistance à la structure étatique symbolisée ici par la prison. *Mutiny*

évoque mieux qu'un autre roman le pouvoir du mot: « Power of a word ». Le mot est dangereux mais sert à la résistance. Aussi, Juna se retrouve obligée de manger les articles qu'elle rédige en prison, articles, nous le comprenons, à caractère contentieux et susceptibles de soulever la colère des autorités: « So I stuff it into my mouth instead and swallow it » (*M* 88). L'analogie est explicite ici: les articles prohibés sont avalés comme nourriture. Juna et ses compagnes, privées de nourriture s'inventent des recettes qui leur permettent de résister à la faim et les articles censurables sont ici une autre forme de résistance et de nourriture. En d'autres termes, les prisonnières résistent par les mots (recettes, articles, histoires) et se nourrissent des mots. Les lois sont des instructions et la narratrice assimilera également les recettes récitées par ses compagnes et elle à des instructions: il s'agit, comme pour les lois d'édicter des formules, de suivre un ordre précis et d'arriver à un résultat. Mais c'est bien le résultat ici qui diffère: les recettes ont pour but de libérer de la faim et d'aider à résister à l'enfermement alors que les lois symbolisent et concrétisent cet enfermement et privent les prisonnières de nourriture. Il y a d'une part une écriture de la liberté et de l'autre une écriture visant à brimer. Par ailleurs, les articles cités parlent de thèmes tels que la grève, l'allégation, la définition du territoire mauricien, l'occupation illégale des terres entre autres. Ces thématiques sont précisément celles qui animent les romans de Collen.

Plus largement, c'est toute l'écriture des romans qui est menaçante pour l'État. Dans *The Rape of Sita*, l'auteur doit se mettre à couvert de la censure en reniant être l'auteur du roman: « I, the undersigned, Iqbal of Surinam, will address you directly quite often in the course of this novel, reader » (*ROS* 7). C'est à Iqbal de revendiquer l'écriture du roman. De même, dans *There is a Tide*, l'auteur nie être à l'origine de l'écriture de son texte: « It isn't by me. And it isn't even really by Koko Bi Panchoo, as you will soon find out, because he too *found* the material more or less ready-made » (*T* 5). Nous nous situons, avec ces précisions au-delà de la fiction: l'écriture des romans de Lindsey Collen est effectivement sujette à censure, l'exemple le plus parlant étant celui de son deuxième roman *The Rape of Sita*. L'écriture du support (c'est-à-dire le roman lui-même) tout comme les manifestations de l'écriture interne aux romans sont sujets à censure. La volonté d'emprise de l'État sur la communication est généralisée.

L'exercice du contrôle étatique atteint son paroxysme avec la prison, c'est-à-dire le contenant étatique permettant de contenir concrètement toute forme de dérogation à l'État. L'appareil idéologique fonctionnant au service de la prison c'est l'appareil judiciaire dans son

ensemble, avec ses lois et ses interdits. *Mutiny* exprime la force et la présence tentaculaire du juridique, non seulement avec la situation contextuelle du roman dans une prison, mais en ponctuant les chapitres d'allusions à des textes de lois réels. La frontière entre fiction et roman est dépassée et si Collen emprunte aux lois réelles, c'est pour rehausser leur poids dans le roman qui devient le miroir des impacts réels de ces lois réelles. Nous ne sommes plus dans la fiction, semble dire Collen, mais dans la réalité de ce que peuvent vivre des prisonnières enfermées à la prison Borstal¹⁷². Les 109 chapitres sont entrecoupés de 27 articles de lois qui constituent de petits chapitres intermédiaires. Ici l'écriture, avec la citation des textes de lois, est matérialisée en barreaux: les articles ponctuent le roman comme des barreaux qui interrompent la narration de façon ponctuelle. L'écriture du roman est en quelque sorte censurée par l'écriture inspirée de l'Appareil d'État qui est une écriture idéologique centrée sur des idées bien définies: des lois. Il y a donc, une sorte de lutte sous-jacente entre l'écriture littéraire et l'écriture de l'idéologie.

La violence, pour Frantz Fanon, est le résultat de la décolonisation. Elle se traduit par un conflit identitaire latent qui place l'individu en contradiction avec lui-même. Ce socle propice à la violence sera repris par différents appareils répressifs tels que la police ou les milices armées que Collen cite dans ses romans comme les acteurs d'une humiliation et d'une dégradation du sujet en tant qu'individu. Des forces plus sournoises réifient le personnage: la famille est, dans *Boy*, un univers oppressant qui désigne l'individu par un nom propre « Garçon » plutôt que par son prénom. La religion s'empare de la liberté: la femme se mobilise autour du thème de l'avortement dans *Getting Rid of It*. Par ailleurs, ce sera à l'éducation de décider si l'individu est un « échec » ou un succès alors que les lois, sous les traits de tribunaux abusifs rejouent insidieusement les scènes d'abus, dont les scènes de viol. Enfin, la censure, outil essentiel au maintien du patriarcat, est désignée comme une force perfide qui vise à juguler une forme de résistance latente, imperceptible, qui se manifeste par l'écrit et la réflexion. Il s'agit alors de l'opposition de deux forces latentes: l'une insidieuse, visant à maintenir le pouvoir en place, l'autre visant à le déstabiliser sans l'attaquer de front.

Tout en dénonçant les résultats visibles d'une organisation économique mise en place et entretenue par l'État, Collen oppose l'écriture romanesque à l'écriture de l'idéologie: elle citera explicitement les lois à combattre comme pour mieux cibler l'ennemi afin de s'opposer à lui de façon plus efficace. L'Infrastructure se manifestant sous les traits d'un succès matériel

¹⁷² Borstal est une prison située à l'entrée de Port-Louis, à l'île Maurice. Collen cite ici un bâtiment pénitentiaire réel.

à double tranchant aspire peu à peu les personnages, dignitaires de la société, dans une spirale dégressive menant à une fin douloureuse. Le psychiatre dans *There is a Tide* en est l'exemple type, rongé psychologiquement jusqu'à se retrouver persécuté et emprisonné par ce qui, au départ, était la clé de son prestige matériel: il est enfermé en psychiatrie, rongé dans l'âme, observé par ceux qui étaient auparavant ses collègues. La Superstructure est, quant à elle, l'expression de la violence, qu'il s'agisse de violence affichée ou d'une violence plus sournoise. La police, l'armée interviennent dans les romans pour brimer le peuple, utiliser la force et la répression physique. Plus insidieusement, Collen donnera des exemples de l'intervention idéologique qui assure la perdurance du système capitaliste en instaurant une répression invisible. La famille, la religion, l'éducation, la censure seront cités dans les romans pour cibler cette forme de violence responsable tout autant sinon plus que la première dans le maintien du capitalisme que dénonce l'auteur.

Chapitre II : L'État patriarcal: un héritage psychologique, anthropologique et métaphysique

Pourquoi parler d'État patriarcal ici alors que tout notre discours a porté jusqu'ici sur un État capitaliste organisé en fonction d'un appareil systémique rigoureux visant à entretenir une division entre classes qui assure, de par sa perdurance, la production et la reproduction économique sur lesquelles repose l'État ? Nous parlons d'État patriarcal ici tout d'abord parce que l'auteur elle-même qualifie l'État mauricien d'État patriarcal: « So, my novels are certainly set in a patriarchal society, Mauritius »¹⁷³. La notion est amenée par l'auteur et ne peut donc tout simplement pas être écartée. Néanmoins, notre enchaînement avec la notion de patriarcat relève d'un autre argumentaire, moins subjectif qu'un point de vue émis par l'auteur. Nous entendons démontrer que l'État capitaliste et l'État patriarcal sont deux qualificatifs renvoyant à une même notion: celle d'État en tant qu'Appareil structuré. Il sera donc tout aussi cohérent de parler d'État capitaliste ou d'État patriarcal, la notion d'État renvoyant aux valeurs incarnées à la fois par le capitalisme et le patriarcat. Comme le souligne Christine Delphy dans *L'ennemi principal*, le patriarcat se dissimule derrière le capitalisme qui lui sert de justification, contribuant à l'instauration d'une fausse conscience.

Tout d'abord, le patriarcat, tout comme l'État capitaliste est, toujours selon Christine Delphy, un système de production fondé sur la domination d'une classe par une autre:

1) le patriarcat est le système de subordination des femmes aux hommes dans les sociétés industrielles contemporaines ; 2) ce système a une base économique ; 3) cette base est le mode de production domestique¹⁷⁴.

Les classes dont il est ici question sont des classes définies sociologiquement par leur genre: il s'agit de la classe masculine et de la classe féminine où la classe masculine sera identifiée, selon Delphy, à l'opresseur. Mais le plus important, c'est que le patriarcat est ici défini en tant que système productif et participant de ce fait à l'économie capitaliste. Ceci

¹⁷³ Helena Perrin, « Lindsey Collen in Conversation » in Eileen Williams-Wanquet, Mohamed Aït-Aarab (dir.), *Repenser les mythes fondateurs et de l'histoire dans l'espace océan Indien*, Université de la Réunion: Océan Editions, 2011, p.33.

¹⁷⁴ Delphy, *op.cit.*, p.9.

étant, contrairement au capitalisme, le patriarcat ne produit pas de valeur d'échange, c'est-à-dire d'argent, mais les biens qu'il génère constituent un « patrimoine ». Le patriarcat a valeur « du non-marchand » puisque la production et la reproduction des biens domestiques sont frappées de gratuité. Néanmoins, le patriarcat, à travers le patrimoine, participe du capitalisme: « la transmission patrimoniale est également importante à un autre niveau, pour la reconstitution, génération après génération, du mode de production capitaliste. Ce n'est plus seulement à l'intérieur de chaque famille qu'elle crée des possédants et des non-possédants, mais entre les familles »¹⁷⁵. Il s'agit toujours de générer et d'entretenir une distinction mais cette fois-ci sur le plan domestique et familial. C'est parce que le capitalisme n'attribue pas de valeur marchande à la production domestique que le patriarcat s'érige en oppresseur d'où notre lien établi entre l'État capitaliste et le patriarcat. La femme se substitue au prolétaire dominé par la bourgeoisie et devient une catégorie d'opprimée parmi la catégorie plus large des prolétaires opprimés par l'État: « L'oppression étant la situation des gens opprimés, les femmes étant le nom que l'on donne à ces opprimés-là, et le patriarcat étant le système sociopolitique qui a organisé tout cela »¹⁷⁶. C'est parce que la femme est identifiée à la production et à la reproduction domestiques, jugées sans valeur marchande pour le capitalisme, qu'elle est infériorisée.

Nous avons identifié le patriarcat comme une structure systémique et hiérarchique qui opprime selon un schéma identique au capitalisme. Nous reprenons ainsi la définition que donne l'auteur du patriarcat, c'est-à-dire, une définition axée autour des notions de hiérarchie et de domination masculine aussi bien au plan domestique qu'ancestrale: «What things typify « patriarchy ». Well, it is hierarchical [...] It is also a very male related structure. The head of the household is a man typically, or the head of a whole clan is, too »¹⁷⁷. Collen rejoint ainsi Simon Malpas qui définit en ces termes le patriarcat:

A term used-especially but not exclusively in feminist theory - to analyse male dominance as a conventional or institutionalized form. Literally the 'rule of the father', patriarchy historically describes systems in which the male has absolute legal and economic control over the family. The patriarch is the male head of a tribe, religion or church hierarchy [...] Patriarchy both defines women and simultaneously oppresses them. Recent work has sought to show how patriarchy also constructs masculinities: by identifying a woman's place it also defines a man's [...] »¹⁷⁸.

¹⁷⁵ Deplhy, *op.cit.*, p. 14.

¹⁷⁶ Deplhy, *op.cit.*, p. 7.

¹⁷⁷ Eileen Williams-Wanquet, Mohamed Aït-Aarab (dir.), *op.cit.*, p. 32-33.

¹⁷⁸ Simon Malpas, « Historicism » in *Critical Theory*, Simon Malpas and Paul Wake, London and New York: Routledge, 2007, p. 236-237.

Nous avons établi que la classe opprimée de l'État patriarcal s'avère être la classe des femmes de sorte que, passant de l'État capitaliste et de l'oppression prolétaire, nous touchions à présent à l'État patriarcal et l'oppression féminine. Une fois de plus, nous soulignons que « patriarcal » ou « capitaliste » renvoie à cette même notion clé d'État en tant qu'Appareil qui nous intéresse ici comme arrière-plan contextuel des romans de Collen.

Tout le dilemme sera maintenant de dire *pourquoi* la femme est la victime désignée et historique du patriarcat. Dès sa naissance, la femme, contrairement au prolétaire qui peut changer de classe sociale, est condamnée au joug patriarcal: toutes les femmes, de toutes les classes sociales nous dira Collen. Nous avons identifié trois raisons de l'existence et du maintien du patriarcat comme force intégrante de l'État capitaliste. Ces raisons relèvent d'un caractère psychologique, anthropologique et métaphysique et ont des répercussions sur les personnages des romans de Collen. Nous les traiterons tour à tour, démontrant ainsi que la valeur première des textes de Collen est d'exposer le patriarcat et, dans un deuxième temps, le dénoncer.

i. La femme, une représentation psychique effrayante

L'oppression de la femme dans la société ferait écho à la nécessité d'opprimer la femme et ce qu'elle représente psychiquement pour l'homme. Nous entendons en effet démontrer qu'il y a incompatibilité entre toute structure (entendons par structure la société, la civilisation, l'État) qui relève d'une organisation et la « femme » en tant que représentation psychique. Nous verrons comment la femme est un danger pour l'expression et la conservation de la société capitaliste qui se situe du côté de la Loi du Père.

Nous proposons de commencer cette réflexion avec le complexe d'Œdipe, non qu'il s'agisse du point focal de notre réflexion mais parce qu'il amorce l'entrée en scène de principes et d'entités qui nous permettront de cibler le rôle de la mère, de cette première femme, dans le développement du sujet et donc dans le développement de la société. Le Complexe d'Œdipe, pour Freud et Lacan relève de la renonciation douloureuse du sujet à un désir primordial qui lui est interdit et dont il doit se détacher pour se définir en tant qu'individu. Ce désir primordial, c'est la mère, c'est-à-dire, selon la psychanalyse freudienne et lacanienne, le premier être qui introduit le sujet à la réalité vivante: « le premier rapport de

la réalité se dessine entre la mère et l'enfant, c'est là que l'enfant éprouve les premières réalités de son contact avec le milieu vivant »¹⁷⁹. Néanmoins, ce désir premier pour la mère qui est le « premier vœu »¹⁸⁰ du sujet est stérile puisque sanctionné par la civilisation: pour être, le sujet ne peut désirer la mère et s'inscrire dans une logique incestueuse. Cet interdit sera donc symbolisé par la figure du père dont la fonction symbolique est de scinder le sujet de la mère afin de l'introduire à la civilisation en tant que sujet identifié. Comme le souligne Lacan:

C'est donc sur le plan de la privation de la mère qu'à un moment donné de l'évolution de l'Œdipe la question se pose pour le sujet enfantin d'accepter, d'enregistrer, de symboliser lui-même, de rendre signifiante, cette privation dont la mère s'avère être l'objet¹⁸¹.

Il lui faudra faire le deuil de ce premier vouloir et mourir à ce désir que représentait la mère. Nous reviendrons ultérieurement à ce premier deuil mortifère du vouloir qui fait que la figure de la femme primordiale, la mère, soit pour Freud rattachée à la Mort, Médée, « femme face au tyran, un contre-pouvoir inquiétant et démesuré, et, d'autre part comme une mère funeste, une tueuse d'enfants ouvrant aux pratiques les plus sinistres et les plus durement condamnables »¹⁸². Pour l'instant récapitulons le schéma triangulaire de l'Œdipe: le sujet a pour désir primordial la mère. Elle lui sera interdite et cet interdit sera symboliquement rattaché au père ou à ce qu'il représente, à savoir le phallus: « c'est-à-dire de quelque chose qui n'a d'existence que pour autant que vous le faites surgir à l'existence en tant que symbole »¹⁸³. Nous nous permettons ici d'insister sur la nature « symbolique » du phallus et donc purement initié par le psychisme du sujet. Parce qu'il ne peut « avoir » la mère, le sujet se tourne vers le père, vers cet interdit qu'il représente et qui s'avère, en définitive, être à la fois douloureux et nécessaire. Douloureux parce qu'il s'agit d'un renoncement au désir premier et nécessaire parce que ce renoncement est ce qui introduit le sujet à la civilisation et lui donne une identité en tant que membre défini de cette civilisation.

Toute cette lutte semble inscrite dans l'inconscient de tout sujet existant et se réitère comme une nécessité. La question que nous posons donc est: pourquoi ce besoin d'interdit, de renoncement ? La réponse est celle-ci: pour la civilisation.

¹⁷⁹ Jacques Lacan, *Le séminaire Livre V, les formations de l'inconscient*, Paris: Seuil, 1998. p. 180.

¹⁸⁰ Paul-Laurent Assoun, *Freud et la femme*, Paris: Petite bibliothèque Payot, 2003, p. 121.

¹⁸¹ Lacan, *op.cit.*, p. 185.

¹⁸² Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris: Editions du Rocher, 2002, p. 1720.

¹⁸³ Brunel, *op.cit.*, p. 184-185.

La civilisation, c'est-à-dire la société humaine repose sur la renonciation au désir. Il faut, en effet, savoir refouler pour exister à la civilisation: « La civilisation vient ainsi à bout de la dangereuse agressivité humaine en affaiblissant l'individu, en le désarmant grâce à une instance intérieure à lui, comme le conquérant pourrait exercer un contrôle sur une ville occupée »¹⁸⁴.

La prochaine question que nous nous posons donc c'est de savoir pourquoi il est si important pour l'homme de renoncer au désir et donc de se raccrocher à une figure d'autorité. Freud avance que la raison poussant l'homme à renoncer à ses pulsions c'est la peur: la peur de perdre l'amour de ses semblables et donc, de se retrouver exclu du groupe social: « Si l'homme perd l'amour de l'autre dont il dépend, il est aussi privé d'une protection contre toutes sortes de dangers, notamment celui que cette instance dominante lui montre sa supériorité sous forme de châtiment »¹⁸⁵. L'homme est donc amené à poser les catégories du « bien » et du « mal », ce qui est mal étant ce qui écarte l'homme de ses semblables et qui relève de cette peur « sociale » évoquée plus haut. Avec l'apparition du bien et du mal surgit ce que Freud appelle la « mauvaise conscience »¹⁸⁶, c'est-à-dire le sentiment de culpabilité qui découle du conflit entre ce qui est bien et ce qui est mal: faire « mal » engendre un sentiment de culpabilité. La culpabilité naît donc de la crainte de mal faire et d'être sanctionné par les autorités. Force est de constater que Freud attribue la culpabilité, d'une part à la crainte de la sanction des « autorités » et d'autre part à la sanction du « Surmoi »¹⁸⁷. S'affranchir de la culpabilité en respectant les paramètres du bien et du mal tels que les définissent les autorités sociales est, pour Freud, relativement simple: « on renonce à des satisfactions pour ne pas perdre son amour. Une fois ce renoncement accompli, on est pour ainsi dire quitte avec elle, il

¹⁸⁴ Sigmund Freud, *Malaise dans la Civilisation*, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1929, p. 136-137.

¹⁸⁵ Freud, *Malaise dans la Civilisation*, *op.cit.*, p. 138.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Nous proposons un bref rappel des notions de Ça, de Moi et de Surmoi selon la psychanalyse freudienne. Le Ça « recouvre les besoins primitifs et instinctifs de la nature de l'homme, que n'affectent pas des considérations morales ou sociales » (Osborn 14). Il obéit au principe de plaisir. Le Moi cherche à concilier le Ça avec la réalité et de le faire cadrer avec les paramètres de la réalité extérieure. Le Surmoi est à la fois le censeur du Ça, s'opposant à tout excès et détermine aussi le rapport à la réalité du Moi.

Reuben Osborn reprend dans son ouvrage *Marxisme et psychanalyse*, la théorie freudienne de l'activité psychique présentée comme les trois étages d'un immeuble. A l'étage supérieur vivent les membres de la famille consciente. Il s'agit là des représentants du Surmoi, austères et rigoureux. Au milieu vit la famille préconsciente. Elle représente le Moi. Les membres de la famille préconsciente peuvent de temps à autre rendre visite à l'étage supérieur et le passage entre les deux niveaux est accepté par l'agent de police chargé de réguler les allées et venues entre ces deux étages. Le rez-de-chaussée est occupé par la famille inconsciente qui représente le Ça: débridée, violente, bruyante, elle est empêchée d'accès à l'étage du milieu par un agent. Néanmoins, celui-ci, parfois dépassé, laisse filtrer des membres de la famille inconsciente qui vont ainsi perturber la famille préconsciente.

Ces éléments sont repris de l'ouvrage: Reuben Osborn, *Marxisme et Psychanalyse*, Paris: Petite bibliothèque Payot, trad. Annette Stronck, 1965, p. 12-13.

ne devrait pas rester de sentiment de culpabilité »¹⁸⁸. En d'autres termes, en respectant l'autorité incarnée par l'État, le sujet reste dans le cadre de la civilisation et de l'amour d'autrui. Tout cela se complique avec le Surmoi car, la culpabilité héritée du Surmoi ne peut être effacée ou rachetée: « le renoncement pulsionnel n'a plus d'effet pleinement libérateur [...] on a échangé un malheur extérieur menaçant [...] contre un malheur intérieur permanent [...] »¹⁸⁹. En renonçant à ses pulsions, l'homme se condamne à un sentiment de culpabilité persistant parce qu'il a trahi ses désirs en échange de l'acceptation de la civilisation.

La mère, cette première femme qui incarne aussi le premier désir du sujet est donc son premier contact avec le « danger coupable ». C'est la première pulsion dont doit se défaire le sujet afin d'accéder à la réalité d'un Moi. Inductrice de culpabilité, la première femme est présentée par la psychanalyse comme un danger qu'il faut donc réprimer pour exister, pour «être » en tant que sujet. Pour Freud, la femme, sous les traits de la mère est aussi dangereuse que la mort. Par ailleurs, c'est par la répression du désir pour la mère que commence la culpabilité et avec elle, une torture psychique destructrice qui revêt différents visages, dont l'anorexie. Enfin, le danger de la femme c'est le gouffre, ce manque inexplicable qui happe le sujet et le propulse hors du connu, ouvrant ainsi la voie à l'angoisse.

a) *Getting Rid of It et Mutiny*: le visage mortifère de la femme

Pour Freud, la femme a trois visages: elle est à la fois génitrice, c'est-à-dire celle qui initie la vie, elle est la compagne, c'est-à-dire celle qui accompagne dans la vie et elle est la Mort qui achève la vie: « Or, Freud associe étroitement la figure de la mère dans l'inconscient, elle qui est l'enjeu du désir, à la *Mort* »¹⁹⁰. La mère est mortifère parce qu'en donnant la vie, elle condamne à la mort, comme si le sujet devenait redevable d'une mort à la Nature. C'est à travers elle que vient la vie et la condamnation à mort: « c'est du corps de la mère que sort la preuve de la mort »¹⁹¹ nous dit Paul-Laurent Assoun. Mais l'association de la figure maternelle à la mort relève d'une autre raison psychique que nous proposons de résumer avec cette idée: « Entre le fils et la mère, il y a donc bien transmission: de la vie (comme réalité) et

¹⁸⁸ Freud, *Malaise dans la Civilisation*, op.cit., p. 142-143.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Assoun, op.cit., p. 24.

¹⁹¹ Assoun, op.cit., p. 32.

de la mort (comme message), tandis qu'au Père est réservé la transmission de la Loi »¹⁹². En d'autres termes, la mère serait le conflit entre le désir et la suppression de ce désir, entre Éros (l'amour, le désir) et Thanatos (la mort), faisant juxter ces deux principes sous un même visage de femme. Ce conflit entre désir et suppression, nous l'avons déjà évoqué comme étant la source d'une culpabilité psychique. La mère mortifère tue aussi par culpabilité: c'est-à-dire qu'elle tue par angoisse, en obligeant le sujet à se livrer à la culpabilité dérivée de la suppression du désir. Dans la société du Père où exister pour le Moi consiste à opprimer le désir et enclencher ainsi la lutte entre Eros et Thanatos, la mère est une menace.

Voyons à présent les « fonctions » qui se cachent derrière ces visages: la mère, nous l'avons dit est la génitrice, la compagne est celle qui est la femme légitime, admise par la société et la réalité après que le sujet a été scindé de l'interdit maternel. La mort est symbolisée par la séductrice. La figure de la séductrice a ceci de terrible qu'elle force au savoir. Soyons plus précis: la séductrice séduit parce qu'elle demande analyse: elle est le sujet d'étude pour le psychanalyste, la femme incompréhensible pour l'homme, c'est la femme qui porte sur elle les traces d'un psychisme piégé entre le désir et la répression. En d'autres termes, c'est la femme qui force à regarder en face l'interdit, les pulsions, qui force à la conscience au risque de tétaniser: il s'agit de Méduse. Ainsi, la femme est mort parce que, d'une part elle condamne par nature à la mort en donnant la vie et aussi parce qu'elle symbolise le conflit entre le désir et la répression du désir, conflit rendu existant à cause de la Loi du Père qui exige la sanction du désir pour exister en tant qu'être social.

Freud fait référence aux sorcières de *Macbeth* qui, pour lui, symbolisent bien cette « unité des trois » visages de la femme culminant avec le visage de la Mort. Ces trois sorcières sont reprises dans *Getting Rid of It* et associées aux personnages principaux. Mais avant toute chose, voyons comment les trois sorcières de *Macbeth* incarnent les trois visages de la femme.

Lorsqu'elles apparaissent à Macbeth, elles l'accueillent avec trois titres. La première l'appelle comte de Glamis, la seconde l'accueille en tant que comte de Cawdor et la troisième l'accueille en tant que roi d'Ecosse. Macbeth est effectivement comte de Glamis au début de la pièce. C'est la situation initiale, l'émergence, la naissance de l'action. Le titre de comte de Cawdor ne lui est pas encore échu et cette prédiction marque l'entrée réelle dans l'action, dans l'ambition démesurée du personnage. Une fois ce titre prédit atteint, Macbeth ne s'arrêtera plus puisqu'il sait que la dernière étape c'est de devenir roi d'Ecosse. Néanmoins,

¹⁹²Assoun, *op.cit.*, p. 31.

lorsque la troisième sorcière annonce à Macbeth qu'il sera roi, elle se fait également la voix de la mort: en devenant roi, Macbeth devra mourir puisqu'il aura trahi la loi du père en tuant le roi légitime et la loi sociale qui interdit l'usurpation. Le savoir est forcé dans cette première rencontre: en sachant qu'il sera roi, Macbeth cède aux pulsions et fait face à l'interdit, à cette Méduse porteuse de mort qui a ici les traits d'une sorcière.

Dans *Getting Rid of It* de Lindsey Collen, l'association des trois personnages féminins principaux est clairement faite avec les sorcières de *Macbeth*: « 'Let's all three go up. The hurly-burly's done' » (GR 95). Le lecteur averti verra dans cette phrase une allusion au prologue de la pièce de Shakespeare: « When the hurly-burly's done/When the battle's lost and won ». Collen veut donc associer Jumila, Goldilox et Sadna aux trois sorcières. Nous entendons démontrer que les trois figures de la femme culminant avec le visage de la Mort se retrouvent chez ces trois femmes qui incarnent donc la femme danger alliant Éros et Thanatos et forçant la prise de conscience mortifère de la culpabilité héritée en échange de pouvoir être sujet de la société du patriarcat.

La première femme qui nous est présentée c'est Jumila. Elle « porte » le dilemme de tout le roman dans son sac en plastique. Elle se dépêche d'aller trouver Goldilox pour lui partager son problème et lui demander de l'aide. Jumila initie la situation, elle a « donné naissance » à la mort: un fœtus mort initie l'action et Collen place dans les mains de cette femme à la fois la vie et la mort dans un même sac en plastique dégoulinant de sang. Celle qui a donné la vie, tout en donnant la mort va trouver le deuxième personnage. Goldilox, tout comme la deuxième sorcière de *Macbeth* propulse l'action. En s'associant à Jumila, elle commence la longue route que sera le roman pour se débarrasser du fœtus. C'est donc, pour reprendre les termes freudiens, la compagne, la deuxième femme. Puis arrive Sadna, la femme fatale, la sorcière si horrible qui force au savoir, qui interroge le patriarcat et qui, de fait, est celle des trois que Collen associe le plus fortement à la figure de la sorcière. Voici comment se passe la rencontre avec ses deux camarades venues la trouver pour l'associer à leur cause:

'What brings you two here? Thunder, lightning or is it rain?' By now there were some full, heavy clouds building up, and rolling down the mountain, and building up again, and beginning to roll down again, and a rumbling thunder in the far distance. And it was only morning (GR 23-24).

Sadna fait de nouveau allusion à la pièce de Shakespeare: « When shall we three meet again/ In thunder lightning or in rain »¹⁹³. De plus, l'atmosphère devient orageuse comme pour symboliser le rassemblement enfin achevé des trois femmes.

Ce personnage de Sadna mérite toute notre attention. Elle vient clore la trilogie des sorcières et se veut la femme du « savoir »: c'est par Sadna que les débats du roman sont amenés. En effet, si Jumila et Goldilox se contentent d'amorcer l'action, les premiers mots de Sadna traduisent la colère: « Call a priest to do the service » (GR 24). Sadna commence par s'attaquer à l'appareil idéologique religieux, puis, elle s'en prend à la police « 'And of course there's the police. They always interested in foetuses » (GR 26) et enfin à la presse: « 'And there's the reporters. *Découverte macabre.* » (GR 27). Sadna est celle qui expose les appareils étatiques et elle s'en prend à son employeur en lui intentant un procès: « but she was there to tell the truth and get her money from that man and get him found to be the guilty party » (GR 175). Sadna est la femme fatale du patriarcat, celle qui force au savoir, celle qui force au constat que quelque chose ne va pas. Elle renvoie, comme Méduse, l'image tétanisante d'un système oppressif et injuste. Sadna est d'autant plus la femme « sorcière » qu'elle conjugue en elle les deux principes de vie et de mort, c'est l'image de la femme danger, celle qui donne la vie et la mort en même temps. Sadna, tout comme les sorcières de *Macbeth* est ambiguë: Collen l'appelle Sadna Joyna juxtaposant dans son prénom la tristesse (sad) et la joie (joy). Un autre clin d'œil est ainsi fait à la pièce de Shakespeare avec les sorcières qui clôturent le prologue sur « fair is foul and foul is fair »¹⁹⁴. La réalité est frappée de contradiction, semblent dire les sorcières: il faut qu'elle soit remise en question, il faut qu'elle soit analysée et regardée en face. Le personnage de Sadna fait cette même demande: revoir la réalité, analyser ce qui se cache sous le patriarcat et le prix psychique à payer pour que perdure le patriarcat. Elle veut soulever le voile de la vérité et offrir l'image d'une réalité crue présentée sous sa double acception: le décor et l'arrière du décor: « Men don't know where all the miscarriages and abortions go. Let alone the spirits of the dead people ; Some parts of real life are hidden behind a veil for men. A kind of purdah between their eyes and part of the world » (T 67). C'est précisément ce voile que Sadna entend faire tomber.

D'ailleurs, Collen prend le soin d'associer la plupart de ses personnages femmes dans *Getting Rid of It* à la vie et à la mort. Jumila et Goldilox sont mères de fœtus avortés: elles sont celles qui conjuguent la mort et la vie simultanément, ce sont les sorcières. Rita, Liz,

¹⁹³ William Shakespeare, *Macbeth* (1994), Robert Wilks (dir.), Singapore: Pansing, 1996, p. 23.

¹⁹⁴ Shakespeare, *op.cit.*, p. 25.

Sara et la sœur de Jumila sont aussi mères mais elles choisiront de mourir. Jayamani porte sur elle les traces d'un avortement clandestin et douloureux qui lui brise le corps. Sadna ne perd pas ses enfants, peut-être parce qu'elle veut croire qu'ils ont été engendrés par la falaise et la montagne: « The boy was fathered by a mountain and the girl by the reef » (GR 215).

N'ayant pas été engendrés par le patriarcat, ils échapperont à la mort semble dire Collen. Néanmoins, Sadna est confrontée à la mort de sa mère, de sa chienne et de sa patronne. Tous ces personnages féminins sont associés à la vie comme à la mort: elles sont l'image de la femme conjuguant les deux principes extrêmes d'existence. La femme, est spécifiquement la femme mère que Collen choisit pour son roman, porte la vie et la mort alors que le père incarne la loi et les règles. Il s'agit donc de réprimer cette femme mortifère que le patriarcat craint.

Dans *Getting Rid of It*, les hommes sont dépeints comme effrayés par quelque chose, tenus à l'écart de ces femmes qu'ils ne comprennent pas ou qu'ils refusent de comprendre parce qu'elles leur renvoient une image inacceptable: l'image de la mort. Ce ne sont plus les mères, mais des femmes fatales, mortelles qui cherchent l'avortement, le suicide et qui déambulent avec un fœtus dégoulinant: « Sometimes men were scared because they felt it as a form of murder. Murder of husbands » (GR 150-151). La réaction par rapport à cette peur sera une réaction de violence: « Twelve men killed their wives in three months. Preemptive strikes » (GR 151). La femme sorcière doit être éliminée, maîtrisée: Cyril Blignault enferme sa femme et la bat, il violera également Sadna. Les femmes bourgeoises sont celles qui vivent au plus près de la structure capitaliste et sont toutes emmurées vivantes, privées de toute liberté. La structure patriarcale repose sur la culpabilité: l'homme est coupable du conflit intérieur qu'il crée en réprimant la mère avec pour but de devenir, « d'être » sujet de la société. Cette culpabilité vis-à-vis de la mère est signe de mort: les femmes de *Getting Rid of It* se suicident par culpabilité d'être bourgeoises et d'avoir accepté le patriarcat.

Tout comme dans *Getting Rid of It*, nous avons la représentation des trois visages de la femme dans le roman *Mutiny* avec les personnages de Juna, Leila et Mama Gracienne. Trois sorcières également parce qu'elles incarnent la mort, plus précisément la mort du Surmoi. *Mutiny* est avant tout une bataille de l'inconscient car les premières lignes du roman parlent d'une bataille sournoise entre une force contenue et une force acharnée à contenir:

We lie in wait like snakes, to be honest. We quite consciously rein in our own instinct to act like wild buffaloes and to stampede. We aren't that stupid. This is the first time in the forty days I've been in this place that I see a fissure in their armoury. I must admit I had been looking in different places for a

breach and that I had been more inclined to expect a crack to start in a more physical place. Who would have thought of looking in a *state of mind* for it? (M 3).

La comparaison animalière avec les références au serpent et au buffle souligne l'idée d'une force latente, d'une puissance instinctive. Collen souligne ici le caractère impulsif de la volonté exprimée. Face à l'impulsion, nous avons un mur dans lequel il faut trouver une brèche et il est d'importance de noter que cette brèche sera perçue par la narratrice dans ce qu'elle appelle un « état d'esprit »: « a state of mind ». Cette précision est capitale puisqu'elle synthétise tout le message du roman: la faille de l'État se trouve dans un état d'esprit. En d'autres termes l'État et l'état d'esprit sont, pour Collen en correspondance. En effet, comme nous l'avons déjà évoqué, pour qu'il y ait civilisation, il faut qu'il y ait d'abord refoulement des pulsions. L'État dépend de l'exercice du Surmoi sur le Ça et Collen matérialise, à travers *Mutiny*, cette lutte entre ces deux entités qu'elle représente avec les prisonnières (qui incarnent la pulsion du Ça) et la prison (le Surmoi). Le conflit psychique à la base de l'identité et de l'État se retrouve métaphorisé par les personnages et la trame de *Mutiny*.

Revenons à nos trois protagonistes: elles incarnent, avec les autres prisonnières, un danger pour les murs de la prison. Etant entendu que nous avons identifié les murs de la prison (L'État) avec le Surmoi (l'état d'esprit), nous déduisons que ces femmes sont un danger pour l'esprit même de l'État patriarcal. En ce sens, nous retrouvons bien là l'image de la femme mortifère: elle est un danger mortel pour l'équilibre du patriarcat. Collen met en avant trois femmes et revient ainsi sur l'importance du chiffre trois: trois visages, une seule femme mortelle pour le patriarcat. Les trois générations que représentent Leila, la jeune, Juna la femme d'âge mûr et Mama Gracienne, l'ancienne sont concentrées sur un même objectif: s'évader de prison et donc, tailler cette brèche tant convoitée depuis les premières lignes du roman dans l'État. Plus tard, nous le verrons, Collen associe toutes les femmes de la prison à la mère et donc au premier désir, au désir originel. Toutes les femmes représentent une femme: la mère mortelle du patriarcat. Ainsi, toutes les femmes prisonnières et même les geôlières ont soit leurs règles ou sont enceintes. Le roman commet volontairement ici une hyperbole renvoyant à un non-sens: il n'est pas possible que toutes les femmes soient enceintes ou réglées au même moment et pourtant Collen annonce: « And there is no one who does not have her periods now. Except for those who are pregnant or who have *achieved* age. Blue ladies have theirs too » (M 324). L'accent est mis ici sur la maternité dressée contre le patriarcat: c'est la mère incarnée par toutes ces femmes qui décide de se révolter et de s'évader de la prison.

L'idée de la femme mortelle qui se cache sous toutes les générations et sous tous les visages de femme est rehaussée, une fois de plus par l'image de la sorcière. Les trois protagonistes ont ceci de particulier: elles sont penchées sur un chaudron. En effet, Juna, Leila et Mama Gracienne font intervenir un chaudron imaginaire pour inventer des recettes et tromper l'ennui et la faim imposés par la prison:

Concentrate all out on food. Tell recipes to lighten the weight of the boredom, talk about food to quell the pangs of hunger that gnaw at the pits of our stomachs, talk to tame the obsession with eating. Hunt and gather. Sow and reap. Prepare and cook (*M* 25).

L'image des trois femmes penchées en permanence sur l'idée de nourriture comme si elles s'étaient rassemblées autour d'un chaudron rappelle l'image de la sorcière et une fois de plus de la femme dangereuse.

L'horreur est ici à son comble pour le patriarcat car, en son sein même, dans la prison qui « contient », dans l'exercice même du Surmoi, s'est érigée une cuisine féminine. Il y a un univers féminin, dédié au Ça, axé sur le mélange qui s'est imposé dans la cellule patriarcale. L'idée du chaos se précise avec l'arrivée des cyclones de sorte que Collen indique un renversement de situation: attaqué de l'intérieur par la femme-mère-sorcière et de l'extérieur par le chaos, le patriarcat se retrouve à son tour piégé, cerné.

Collen joue avec l'image de la prison et de la résistance avec la symbolique de la nourriture, nourriture qui semble reliée au féminin. Qui fait intervenir la nourriture fait intervenir la mère et qui s'écarte de cette nourriture s'écarte de la symbolique de la mère en tant que désir. La nourriture est un danger pour le patriarcat, s'en prendre à elle, c'est s'en prendre à la figure maternelle.

b) Shy dans *There is a Tide*: la « voix » meurtrissante d'une mère patriarcale

Nous entendons démontrer ici que l'anorexie de Shy dans *There is a Tide* est un des exemples les plus explicites chez Collen des séquelles du renoncement au désir. En échange de son existence en tant que sujet social accepté par le groupe, l'individu se livre à un conflit psychique découlant de la culpabilité inconsciente de s'être trahi. Ces répercussions voudraient se faire oublier mais la femme est là en tant que miroir de rappel. Encore une fois la femme-mère force à la prise de conscience.

Tiny Shynee Pillay est anorexique et voici ce que dit la psychanalyse freudienne de l'anorexie: « En ce corps où plus rien, idéalement, ne doit entrer, se forge une maîtrise de fer »¹⁹⁵. L'anorexique porte encore plus loin le refoulement du désir, de tout désir en s'interdisant tout contact avec l'Autre, avec les corps étrangers dont la nourriture fait partie: « le pouvoir assure la présomption de savoir absolu, mais ce corps dompté fait barrage à quelque chose qui ne veut pas se dire, qui est le désir de l'autre »¹⁹⁶. L'anorexie se traduirait par le refus absolu du désir et se veut donc être une des plus hautes manifestations de la « Loi du Père » dans son expression pure: le refoulement du désir se veut parfait et donc la recherche d'acceptation par la civilisation, ses lois et ses critères est affichée à l'extrême. Parce que le sujet refuse tout commerce avec le désir, il est digne d'être un sujet social « maîtrisé ». L'anorexique porte les traces de la pression du Surmoi à son apogée. C'est avec cette idée de l'anorexie comme symbole de l'asservissement unilatéral du sujet par le patriarcat que nous aborderons notre étude du personnage de Shy.

Déjà par le nom de son personnage, « Tiny Shynee Pillay », Collen prend le soin de souligner l'écrasement dont elle est la victime. « Tiny » renvoie à minuscule, « Shy » à la timidité et « Pillay » pourrait s'entendre comme « pillée » et donc écrasée. C'est un personnage écrasé, réduit, timide et effacé. Le Surmoi en a fait une victime totale et en échange, Shy tente de s'intégrer parfaitement à cette société qui lui impose son dictat. Elle travaille depuis l'âge de douze ans, ce qui revient à dire qu'elle appartient au système depuis cet âge. De plus, nous apprenons que physiquement, Shy dépend du regard social pour se sentir exister. Tantôt elle est perçue comme belle: « She's plump, she's pale, she's pretty » (*T* 43). Appréciée pour ses rondeurs: « People said: « Ah » with satisfaction and showed pride and pleasure in my new shape » (*T* 45), elle sera ensuite perçue comme trop grosse: « Suddenly everyone started saying it: you have to be thin to be pretty » (*T* 45). Puis, c'est son acné qui devient la cible du regard des autres: « they didn't see my face anymore, just the pock marks » (*T* 46): Shy se définit comme une jeune femme ronde, avec de l'acné au visage et enchaînée à un poste dans une usine de confection, en d'autres termes, elle se définit selon les critères de la société qui l'identifie et la catégorise. Shy dit alors qu'elle doit maigrir afin de cadrer avec les critères sociaux. C'est une des raisons de son anorexie. Puis, elle en énonce une autre.

¹⁹⁵ Assoun, *op.cit.*, p.134.

¹⁹⁶ Assoun, *op.cit.*, p. 135.

Shy doit se purifier car, au regard de la société elle est sale: sale d'être femme « Uncleanliness. Your own stone has been provided for when you have your periods, they said » (*T* 55) mais aussi sale au point de ne pas mériter l'amour de sa mère. Nous comprenons en effet que Shy a été privée de l'affection de sa mère et cette privation, nous le comprenons au fil du roman, elle l'attribue au fait d'être sale. Shy insiste curieusement sur la propreté, l'obsession d'être propre qu'elle pense assouvir en jeûnant parce que le jeûne c'est pour elle se rapprocher de la pureté: « Because to fast is to purify myself and to be clean is to be holy and godly and I want to be holy and possibly godly as well » (*T* 55). Rappelons une fois de plus que la pureté est une notion définie, dans le roman, par la société: c'est les autres qui définissent pour Shy ce que c'est que d'être propre ou qui attribue les règles à une saleté innée de la femme. Shy, en avouant vouloir se purifier par le jeûne avoue en fait épouser étroitement les idées de la société.

Pour mieux asseoir notre objet ici, il nous faut bien comprendre que Shy est motivée par le désir de se racheter aux yeux de sa mère, décédée des suites d'un avortement. Cette mère, nous l'apprenons, a été mariée de force à un laitier puisqu'elle attendait Shy d'un autre homme. Ce mariage forcé fut arrangé par le père de la mère de Shy. La mère de Shy est victime par trois fois du patriarcat: victime de son père, victime du père de sa fille qui n'intervient pas pour elle et victime d'un époux qu'elle n'a pas choisi et qu'elle déteste: « My mother did not want me [...] Nor did she want my father » (*T* 29). L'enfant qu'elle attend la révulse tout comme cet époux de substitution, le laitier devenu beau-père de Shy: « He was a milkman my father » (*T* 29). Shy a conscience de toute la souffrance de cette mère qui refuse de la nourrir parce qu'elle est débordée d'amertume: « She fed me from her breast with reluctance » (*T* 29): elle allaitera Shy sous la contrainte. La jeune fille aura conclu que ce manque d'amour est dû au fait qu'elle n'est pas assez propre pour sa mère et le jeûne devient alors une course effrénée pour tenter de se racheter aux yeux de cette mère fantôme. Cette idée se précise avec la scène de la chasse du hérisson.

Shy est guérie de l'anorexie lorsqu'elle décide de se nourrir d'une charogne de hérisson. L'image est ici choquante mais Collen veut souligner l'idée de saleté comme pour faire ressurgir et frémir cette mère fantôme, tapie dans l'ombre et qui pèse sur Shy. L'effet recherché est réussi car lorsqu'elle goûte au hérisson mort, le fantôme de la mère parle: « A revolting smell in here », my mother said » (*T* 175). La voix dit son horreur face à cette saleté qui est de plus une trahison. Ainsi, Shy avait raison: la mère exigeait d'elle la pureté et son

attitude avec le hérisson mort lui vaut une sanction. Tout l'intérêt de cette scène réside néanmoins ailleurs: c'est précisément en trahissant cette mère par la saleté que Shy se libère de l'anorexie. Elle dit « I ignored her » (T 175). En ignorant la voix fantôme, Shy guérit de toutes ses souffrances.

Que se passe-t-il donc ici ? Shy, qui croyait se racheter aux yeux de la mère en se purifiant et en jeûnant est finalement libérée par la saleté. La saleté est ici ramenée à l'instinct primaire: Shy devenue animale se nourrit d'une charogne. La saleté restitue Shy à l'animalité, au Ça. Libérée, Shy n'entendra plus jamais la voix de sa mère. Pour comprendre le véritable dilemme de Shy (qui est en fait tout l'objet du roman), il faut faire tomber le masque de cette mère après laquelle elle court depuis le début du roman. Nous l'avons dit, la mère de Shy est pétrie d'amertume: elle a subi le joug du patriarcat par trois hommes et donc par trois fois. Elle ne peut plus nourrir: c'est le père laitier qui reprend la fonction nourricière. Shy est nourrie par le patriarcat, le lait commercial alors que le lait de la mère lui est refusé. Qui est la mère pour Shy ? c'est le patriarcat. Shy court après une fausse mère, une mère patriarcale qui exige d'elle la propreté et le jeûne. La voix qu'entend Shy n'est pas celle de la mère mais celle d'une mère perversie, déguisée. L'anorexie consiste à se priver de tout désir, non pas pour retrouver la mère qui est le désir premier, mais pour obéir à la loi du père. Shy en se privant de nourriture croit se rapprocher de l'amour de sa mère alors que c'est du patriarcat qu'elle se rapproche. La scène du hérisson est une scène de chasse et d'instinct qui a pour but de faire intervenir la vraie mère et de faire taire la mère patriarcale: « something else was unblocked in me » (T 175). Shy se réconcilie ici avec le désir premier et renonce de ce fait à la culpabilité et à la loi du père: elle rejette la société et revient à l'instinct primaire, aux pulsions relatives à la mère. L'anorexie n'est pas ici le fait de la mère mais le « résultat » de la culpabilité induite par le patriarcat dans sa lutte contre cet Ordre Imaginaire si redoutable.

c) *Getting Rid of It* et *The Rape of Sita*: l'Ordre Imaginaire et l'Ordre Symbolique ou comment la femme renvoie au danger d'un gouffre sans fin

Pour la psychanalyse freudienne et lacanienne, l'origine du sujet repose sur la transition entre deux stades ou deux Ordres. Commençons par les nommer: il s'agirait de l'Ordre Imaginaire et de l'Ordre Symbolique alors que cet instant clé de transition qui marque le passage d'un Ordre à l'autre serait le temps de l'Œdipe. En d'autres termes, c'est lorsque

surgit, dans l'inconscient du sujet, l'interdit œdipien que le passage de l'Ordre Imaginaire à l'Ordre Symbolique est opéré: le résultat est la naissance du sujet en tant qu'individu social. L'Ordre Imaginaire correspond au « premier monde » du sujet, celui qui lui pré-existe, avant qu'il ne devienne sujet: « The Imaginary Order corresponds to the pre-Oedipal period when the child believes itself to be part of the mother, and perceives no separation between itself and the world »¹⁹⁷. L'enfant ne fait qu'un avec la mère et le monde pendant le stade Imaginaire qui est l'Ordre de l'immixtion, de la fusion non différentielle. L'Ordre Symbolique c'est le passage à l'identité, la différentiation de la mère et le début de la distinction entre le sujet et le monde: « The Oedipal crisis represents the entry into the Symbolic Order »¹⁹⁸.

Nous avons déjà annoncé que pour la psychanalyse, la mère représente le premier désir qui ne peut être assouvi parce que son assouvissement est en contradiction avec une règle de base de la civilisation: l'interdit incestueux. Celui qui va, en quelque sorte permettre à l'enfant de passer son premier test de civilisation, c'est le père: « Nous dirons donc qu'il s'agit de l'interdit du père à l'endroit de la pulsion réelle »¹⁹⁹. L'interdit du père vis-à-vis de la mère est un interdit « symbolique » dont l'origine est expliqué par la psychanalyse par la peur de la castration: le père détenteur du phallus alors que la mère n'a « rien » serait susceptible d'infliger ce même châtiment à l'enfant, surtout l'enfant mâle, en le réduisant à un état d'absence phallique. Tout ce jeu d'interdits et de menaces repose sur des symboles: il n'y a pas de père castrateur, mais une peur de l'interdit que la psychanalyse matérialise sous le complexe d'œdipe. Peu importe les motifs réels de l'angoisse du sujet qui doit quitter la mère, nous retiendrons que c'est la figure du père qui est rattachée au symbole d'interdit et de châtiment et qui pousse le sujet à quitter la mère. Notre objectif était d'arriver à la notion de père-symbole qu'énonce Lacan: « *Le père, c'est le père symbolique* [...] le père est une métaphore »²⁰⁰. Coupé de la mère, de son premier désir, l'enfant se distingue d'elle et une des premières manifestations de cette distinction aboutie c'est à travers l'articulation langagière, en d'autres termes lorsque l'enfant apprend à dire « je ». Une fois cette distinction opérée entre le monde, la mère et lui-même, l'enfant appartient définitivement à l'Ordre Symbolique: l'interdit a réussi, l'enfant n'est plus « un » avec la mère: « when the child learns to say 'I am' [...] this is equivalent to admitting that it has taken up its allotted place in the Symbolic

¹⁹⁷Toril Moi, *Sexual Textual Politics*, London: Routledge, 1995, p. 99.

¹⁹⁸*Ibid.*

¹⁹⁹Lacan, *op.cit.*, p. 172.

²⁰⁰Lacan, *op.cit.*, p. 174.

Order »²⁰¹. La mère, en ce cas, représente l'être encore inexistant, incapable de dire « je », elle est donc un « hors-jeu, hors « je » »²⁰², indéfinissable injure à l'identité du sujet. L'Ordre de la Mère, est une menace à l'identité et donc à l'existence du sujet. C'est le père qui amène l'identité et donc la civilisation et il opère ceci par le biais du Surmoi. Le père en tant que symbole d'interdit est rattaché au Surmoi, c'est-à-dire à la fonction psychique de répression des désirs, « le surmoi [est] d'origine paternelle »²⁰³.

De la trahison de ce premier désir découle la formation de l'inconscient, un inconscient tourmenté, hanté par cette illusion perdue d'une plénitude dont l'être a été déchu. Comme le souligne Toril Moi, le sujet est désormais livré à l'insatisfaction d'une quête qui n'aboutira jamais: « There can be no final satisfaction of our desire since there is no final signifier or object that can *be* that which has been lost forever (the imaginary harmony with the mother and the world) »²⁰⁴. La scission du monde Imaginaire et l'entrée dans le monde Symbolique (c'est-à-dire la civilisation) laisse un héritage pathologique lourd. La psychanalyse verra dans toutes les tourmentes psychiques du sujet les résultats de la suppression du premier désir envers la mère. En d'autres termes, c'est à cette première femme, cette mère, que sera attribuée l'origine de tous les maux: « Que ce soit perversion ou psychose, il s'agit toujours de la fonction imaginaire »²⁰⁵. De la naissance de la civilisation rattachée au père découlera une mélancolie sans fin, une quête vouée à l'échec, à la mort. En d'autres mots, le résultat de la civilisation se veut être l'émergence d'une mère mortelle, synonyme de manque et de vide: « All human culture and all life in society is dominated by the Symbolic Order, and thus by the phallus as the sign of lack »²⁰⁶. La société du père ayant coupé le sujet de la mère sera poursuivie par ce sentiment de manque et de vide générateur de souffrances.

C'est ce sentiment de manque qui nous intéressera ici. Nous proposons de voir comment, chez Collen, le manque attribuable à la femme se manifeste. Par l'opération de l'Ordre Symbolique du père, la mère est devenue horrible, béance, comme un gouffre qui fait peur et envers lequel il faut donc être hostile. La femme, « continent Noir » doit être

²⁰¹Moi, *op.cit.*, p. 99.

²⁰²Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Paris: Les éditions de Minuit, 1974, p. 21.

²⁰³Lacan, *op.cit.*, p. 162.

²⁰⁴Lacan, *op.cit.*, p. 101.

²⁰⁵Lacan, *op.cit.*, 163.

²⁰⁶Moi, *op.cit.*, p. 100.

contenue, et brimée car elle renvoie au sujet l'image du paradis perdu, de l'enfer qu'il a accepté pour devenir sujet du père.

La souffrance des femmes chez Collen a des manifestations protéiformes et nous avons choisi de traiter deux d'entre elles, deux manifestations saillantes de la souffrance découlant d'un même facteur, à savoir la volonté de brimer et de contenir. C'est l'incompréhension qui mènera à la violence à l'encontre de la femme, une incompréhension qui réveille des peurs profondes et inconscientes. Ces deux manifestations de la souffrance causées par la société patriarcale sont l'avortement et le viol. Collen consacre deux romans à ces deux souffrances infligées à la femme sans doute parce que à travers ces deux douleurs, la peur de la femme en tant que manque, « chambre-noire, coffre-fort, terre-abîme »²⁰⁷ s'offre plus à voir. Ces deux romans sont *Getting Rid of It* pour l'avortement et *The Rape of Sita* pour le viol. Nous traiterons de *Getting Rid of It* avant *The Rape of Sita*, trahissant l'ordre chronologique de parution pour une raison spécifique: la problématique du viol relève d'une approche plus subtile, plus inconsciente, alors que l'avortement est traité « crument », ostensiblement avec des images d'une dureté qui ne se retrouvera pas ailleurs dans l'écriture de Collen.

Par avortement nous entendons avortement « naturel », fausse couche, avortement clandestin ou avortement sous supervision médicale. Le roman traite de tous ces aspects à la fois pour renvoyer à une même image obscure: la coexistence de la mort et de la vie en la mère. La mère se livrera parfois aussi, de son initiative, à la mort en choisissant le suicide. A travers ces images répétées de violence et de mort, Collen expose la mère terrible, celle qui fait peur, celle qui rappelle la mort bien qu'elle représente également la vie. La société voudrait contenir cette image de la mère mais elle lui revient sous des traits monstrueux. Le patriarcat voudrait ignorer ces « problèmes de femme » mais la mort se hisse sur la femme et dévisage brutalement la société. Avec le tableau qui suit nous verrons comment la mère est associée aux images de mort. Nous avons d'une part, la mère donnant « naissance » à la mort et d'autre part, la mère « se donnant » la mort.

Images de la mère donnant naissance à la mort	Images de la mère se donnant la mort
« And then right now there's blood dripping out of the corner of Jumila's plastic bag » (<i>GR</i> 10).	« [...] and set herself alight right there and then in front of her son, Tibye » (<i>GR</i> 36).

²⁰⁷Irigaray, *op.cit.*, p. 18.

« Like their insides prolapsing out, in broad daylight, their wombs or their bowels. Like a sanitary towel, stained red and brown, somehow falling out of their panties in a bank foyer » (GR 116).	« Steel razor blades swam in the blood [...]. It stayed something of a mystery as to why she actually killed herself » (GR 97).
« It was a very hot afternoon when, without any prior warning, the pain started, then the cramps and the bleeding. She felt terror » (GR 59).	« And Sara cancelled herself. With all the gas from the gas cylinder [...] She let it all out. And struck a match » (GR 111).
« I got so sick with fever and he took me to the hospital [...] they put me in the slip-and-fall ward then they said it was already septicaemia » (GR 84).	« Her clothes were found in a neat place on the beach at Be di Tombo the next morning by a police search party » (GR 136).
« [...] and she took the foetus out, by its feet, and put it and the afterbirth on all three bags. On her bed. With care and respect. She spoke in a droning tone. From another world » (GR 212).	

Nous avons proposé de façon succincte toutes ces images renvoyant à la conjonction de la mère et de la mort pour mieux mettre en valeur leur impacte à travers l'effet que produit une accumulation par le biais de l'énumération. A présent, voyons ce que dit le tableau ci-dessus. Les images de la maternité sont étroitement liées à celles du sang, d'un corps déchiqueté, de la chair meurtrie.

Getting Rid of It s'ouvre sur un tableau sanglant avec l'image d'une mère transportant un fœtus dégoulinant de sang. Collen inverse ici tout ce qui devrait caractériser la beauté et la tendresse auréolant traditionnellement la maternité: l'enfant est encore fœtus, il est mort et rappelle un morceau de chair amputé qui se vide de son sang. La mère est presque une criminelle en fuite, aux abois. Elle transporte, non pas avec amour mais avec horreur un contenant aussi trivial qu'un sac en plastique publicitaire dans lequel elle a logé l'objet de sa terreur: son enfant mort. Les tableaux sanglants s'enchaînent et le lecteur assiste à une véritable exposition sur la thématique de la maternité sanglante. Les descriptions sont chirurgicales avec des détails anatomiques: « wombs », « bowels ». Donner naissance est équivalent à l'horreur, à la maladie et pour couronner le tout, à une sorte de rituel outre-tombe.

Qu'il s'agisse du transport du fœtus mort et dégoulinant de sang de Jumila ou des suites de l'avortement de Jayamani qui s'avèrent être une septicémie, la maternité n'a rien de tendre et d'émouvant dans *Getting Rid of It*. D'ailleurs, le titre même du roman « *Getting Rid*

of *It* » qui peut vouloir dire « s'en débarrasser » traduit toute la violence rattachée à la maternité dans ce roman. « *It* », nous le comprenons, c'est entre autre le fœtus mort, la maternité devenue gênante: « *Women are not rabbits. Nor are we incubators* » (GR 100). La femme n'est plus désireuse de maternité comme le voudrait la société, l'image de la mère ne fait plus sens, elle est subvertie pour faire place à une mère morbide qui rejette la maternité et qui rejette son fœtus. S'il n'en est pas ainsi, c'est le fœtus qui semble rejeter la mère: celui de Jumila aura refusé de naître. C'est une image insolite, que la société ne voudrait pas comprendre car elle est en contradiction avec la mère porteuse de vie. Ce refus de voir est symbolisé par les pêcheurs à « Grand River North West » qui se contentent de pêcher et ne veulent surtout être interrompus par un commerce de femmes: « We don't want them witnessing us. And the fishermen themselves don't like interruptions. Never know what they'll think faced with a foetus. It might undermine them » (GR 67). La traduction française choisie de *Getting Rid of It* est *Une affaire de femmes* et ici, il s'agit bien d'une affaire exclusive de femmes: en prendre conscience est ce qui pourrait arriver de plus terrible pour la société. Et c'est précisément ce que fait Collen avec son roman: elle force à voir l'autre visage pétrifiant de la maternité. Ce qui fait peur, c'est précisément ce « rien à voir »²⁰⁸ de la femme, ce mystère que redoute la psychanalyse freudienne. Comme le souligne Luce Irigaray dans *Spéculum de l'autre femme*, la femme est pour l'homme qui offre à voir (entendons le phallus) une « peur, horreur, phobie...du rien à voir, du rien avoir à voir »²⁰⁹. La femme est menace pour l'homme par ce phallus qui ne lui est pas nécessaire. Elle peut ne rien offrir à voir et donc rester insondable au « spéculum » de l'homme.

Jouxtant la maternité sanglante dénuée de toute tendresse, il y a, en parallèle en enchaînement de tableaux de suicides au féminin. Collen varie les méthodes et décrit l'acte pour souligner la souffrance qui amène au suicide mais aussi pour bien exposer le corps de la femme qui se désagrège par sa propre volonté.

La marque du suicide martèle le roman et est frappée de cette même incompréhension aussi inacceptable que celle qui entoure l'avortement. Les suicides plongent les hommes dans une sorte de torpeur et d'horreur « And the husbands turned into zombies » (GR 153). Ils observent leurs épouses avec suspicion et essaient d'expliquer la recrudescence de suicide par le fait qu'il s'agisse d'une épidémie. Or, les raisons leur restent hermétiques et c'est encore une fois le non-dit rattaché à la femme qui en fait un danger et donc un être à contenir et à

²⁰⁸Irigaray, *op.cit.*, p. 53.

²⁰⁹Irigaray, *op.cit.*, p. 56.

réprimer: « Elle sera le représentant-représentation aussi, autrement dit, des pulsions de mort qu'on n'apercevra (it) pas sans horreur, que l'œil (de la) conscience se refuse à reconnaître »²¹⁰.

La femme rattachée au « rien à voir » doit donc être expliquée, contenue pour être maîtrisée par le patriarcat. La mère, trop proche de ce premier désir symbolique du Ça, est une menace pour la civilisation qui repose sur le Surmoi. Cette bataille pour maîtriser la femme représentant les pulsions de vie et de mort atteint son apogée de violence avec le viol que traite Collen dans *The Rape of Sita*. Nous proposons de voir comment l'horreur qui caractérise l'Ordre Imaginaire²¹¹ des pulsions est mise en scène dans ce roman à travers le viol de la femme. Encore une fois, l'objectif reste de sonder les raisons inscrites dans l'inconscient et qui poussent à une violence caractérisée vis-à-vis de la femme.

Commençons par le personnage phare du roman: Sita. Il s'agit d'une jeune femme qui, lors d'un voyage à l'île de la Réunion le 30 avril 1982 se fait violer par son hôte, Rowan Tarquin. Qu'en est-il de « l'autre » Sita ? En effet, derrière les traits de cette femme victime de viol, Collen dissimule une autre Sita, appartenant à une autre réalité, à une autre dimension. Il s'agit de la déesse de la chasteté de la religion hindoue, qui se prénomme aussi Sita²¹². La chasteté est, ce qui caractérise avant tout Sita, mère de toutes les mères. C'est l'image de la matrice immaculée, conçue de la terre et retournant à la terre lorsque son époux, *Râmâ*, refuse de croire en sa pureté. Tout le destin de Sita est gouverné par la chasteté absolue. Lorsqu'elle est violée par Rowan, représentant à peine déguisé du démon Ravan, l'outrage est à son comble: ce qui est exposé, c'est non plus le viol d'une femme mais le viol de la femme, l'aberration ultime, le viol de la mère chaste. A travers l'allusion à Sita du *Râmâyana*, Collen fait du crime de Rowan Tarquin un crime impardonnable, dirigé contre la mère et donc en marge de tous les interdits à la base de la civilisation. Il y a donc, à notre

²¹⁰ Irigaray, *op.cit.*, p. 63.

²¹¹ Voir page 108.

²¹² Dans la section « Adolescence » dite Bal Kand du texte sacré de la religion hindoue, le *Râmâyana*, le poète Valmiki raconte les origines de l'épopée sacrée mettant en scène des dieux et des hommes. Cette épopée sera dominée par le Dieu Ram et sa victoire sur le démon Ravan qui a enlevé son épouse, Sita. Tout commence au royaume de Mithila gouverné par le roi Janaka. Pour conjurer une mauvaise sécheresse qui ravage le royaume, le roi entreprend de labourer lui-même les champs et trouve, enfoui dans un sillon, un pot en terre contenant un bébé de sexe féminin. Ce bébé sera appelé Sita, c'est-à-dire, celle qui est née du soc de la charrue. La légende veut que ce bébé soit en fait la réincarnation de la jeune promise du Dieu Vishnou qui se prénommait Vedvati avant de devenir Sita. Vedvati est ascète dévouée à Vishnou et le démon Ravan s'éprend de sa beauté. Il tente d'abuser d'elle mais elle s'échappe et pour se préserver, elle s'immole. Avant de mourir elle formule le souhait de revenir et d'être la perte de Ravan par la chasteté qu'elle incarnera dans sa prochaine vie. C'est ainsi qu'elle est réincarnée en Sita.

sens, deux viols (le viol de « la » femme et le viol d'une femme) avec un même objectif: exposer le danger que représente la mère dans l'inconscient. Cette première femme est intouchable, y accéder est sanctionné par le patriarcat car, y accéder c'est se livrer aux pulsions et donc aux forces contraires à la civilisation.

Lorsque Rowan, l'homme, viole Sita, la femme, il est clairement habité par la peur: « 'A child, like my child. A mother like my mother. A woman. I will not do it. In any case, there's my own future. I will be ruined if I am found out » (*ROS* 189). Puis, il est animé par la haine, une haine face à cette femme qui représente toutes les femmes qu'il ne peut maîtriser et qui lui échappent: « He hated her and all women, with a deep hatred that began in his loins and moved up into his chest and threatened to smother him if he didn't act » (*ROS* 190). Rowan vacille entre la peur, puis la haine et la colère. Il déteste cette femme, celle qui appartient à l'Ordre Imaginaire et qui échappe au spéculum de l'Ordre Symbolique. Cette peur et cette haine du dissemblable, de l'inexplicable gouffre, il l'exprime par le viol. Ici, Rowan est le bras armé du patriarcat. Il fait, en quelque sorte, voler les verrous du Surmoi, de la répression de toute pulsion susceptible de déranger l'ordre de la civilisation. Sa haine atteint un paroxysme et le Surmoi laisse place aux pulsions. Il endosse le crime latent du patriarcat et exhibe le Ça, latent. En cédant à ses pulsions, Rowan sera coupé en deux: « My head will split in two. I feel it now » (*ROS* 189): l'image est ici lourde de sens. Inévitablement, en ayant cédé aux pulsions, le sujet a dérogé aux règles de l'Ordre Symbolique.

Mais il y a un autre Rowan et une autre Sita derrière la scène du viol: il s'agit du Rowan fils, outrageant la mère de toutes les mères. Le châtiment en est bien sûr la castration, c'est-à-dire qu'il est littéralement coupé: « if he, Rowan ever raped anyone again, his head would split in two » (*ROS* 89). La mère violée c'est la condamnation de Rowan à quitter la civilisation: il subira la castration par le père symbolique. Ne pouvant plus être « un », être un sujet identifié, il devient une aberration. Il doit donc être sanctionné et cette sanction sera de devenir un monstre, un inadapté, un personnage déchiré en deux avec une moitié de visage dédié au Ça (auquel il a cédé) et l'autre à ce qu'il reste du Surmoi. Rowan, partagé en deux est monstrueux car, la fonction du monstre est de montrer (*monstrare*), d'exhiber l'horreur. Il portera sur lui les traces du Ça qu'il a osé toucher. Avec Rowan, l'hypocrisie du patriarcat n'est plus: il est l'homme qui exprime clairement sa peur et sa colère vis-à-vis de la femme. Il est hors civilisation, il est le monstre, le démon.

Nous nous sommes jusqu'ici penchés sur les motivations et les répercussions du franchissement par l'agresseur de l'interdit séparant l'Ordre Imaginaire et l'Ordre Symbolique. La motivation première est de s'en prendre voire de s'emparer de ce premier désir que représente la mère. La répercussion immédiate est une sanction de l'ordre du père pour avoir cédé à la pulsion œdipienne. Qu'en est-il de l'agressée ? Sita (la femme) est frappée d'oubli après le viol et tout le roman consistera en une quête en vue de retrouver ce souvenir perdu qui pourra permettre à Sita de faire le deuil de son agression. Une approche superficielle de la situation nous permet d'arriver à cette conclusion: il s'agit d'un oubli post-traumatique et un retour en arrière qui participerait à guérir la victime.

Tentons une approche moins superficielle et pour cela, il nous faut une fois de plus nous tourner vers la symbolique de la Sita du *Râmâyana*, c'est-à-dire vers la symbolique de la mère chaste dont Collen auréole son personnage. Notre personnage, Sita, sous son acception de mère chaste se veut appartenir à l'Ordre Imaginaire pur. Elle est censée être intouchable. Or, l'irréparable est commis par un représentant de l'Ordre Symbolique, c'est-à-dire un homme de la société patriarcale. Avant d'aller plus loin, nous proposons de nous arrêter un instant sur le schéma suivant:

Ordre Imaginaire
Interdit (Œdipien)
Ordre Symbolique

Figure 2: Les trois Ordres.

La ligne de l'interdit étant franchie, le personnage représentant la mère et donc, l'Ordre Imaginaire est déchu. Elle est en quelque sorte souillée par l'Ordre Symbolique et elle chute. L'oubli serait donc la conséquence du traumatisme engendré par le passage violent d'un Ordre à un autre et le passage vers l'Ordre Symbolique se traduirait par une chute, une déchéance d'un paradis désormais perdu. C'est ainsi que la quête de l'Ordre Imaginaire restera, pour la psychanalyse, une quête impossible et frustrante. Si l'on considère le viol de Sita comme une chute de son statut de mère pure, la quête de la scène du viol afin de se guérir, ne peut plus être considérée comme une « remontée » vers le souvenir mais comme une « descente aux enfers ». Expliquons nous: Sita, pour (re)rencontrer Rowan, ce monstre, ce démon mythique, doit descendre en terre colonisée pour le retrouver. Elle s'achemine en enfer

pour trouver le démon. L'espace patriarcal devient enfer au cœur duquel Sita doit descendre: « *Into the Heart of* » (ROS 142). Nous retrouvons des éléments de la descente aux enfers proposée par Joseph Conrad dans *The Heart of Darkness*.

Sita accompagne Dharma à l'île de la Réunion, car il doit y donner des conférences politiques. Commence alors un étrange voyage à mi-chemin entre le rêve et la réalité: « bizarre » (ROS 145). Sita se rend en autobus de Saint Gilles à Saint Denis et au cours du trajet, nous avons l'impression d'une progressive descente aux enfers. Nous passons des images fragmentées: « She saw a man with no eyebrows [...] » (ROS 142) à une prise de conscience subite: « colonized ». Sita cristallise en ce mot les sensations étranges qu'elle perçoit du paysage et de son environnement immédiat. Après la prise de conscience aussi brutale et lapidaire de ce seul mot « colonized », nous passons à un autre palier infernal: « As is she was with them » (ROS 143). Sita devient l'un d'entre eux, elle s'associe à ce qui l'entoure, elle s'y fond, se confond dans cette toile de l'horreur. Puis, nous avons une autre prise de conscience, aussi pénible et brutale que la première et qui propulse le personnage à un autre stade: « She was inexorably heading for the scene of the crime she had forgotten » (ROS 144). Sita se sait marcher vers ce crime qu'elle veut oublier. Elle est aspirée par lui. Intervient alors un autre « mouvement » dans la narration. Le chauffeur d'autobus passe une vidéo pornographique dans l'autobus. Situation irréaliste qui souligne bien l'impossible de la scène: nous sommes explicitement dans le rêve ou plus exactement dans le cauchemar. Sita se heurte alors encore une fois au mot colonisé: « Again the word came, colonized » (ROS 145). Cette nouvelle halte marque la fin du voyage en bus et l'arrivée à un autre espace: Sita va s'installer à la terrasse de la brasserie du « Rali » à Saint Denis. Elle est alors assaillie par des images disloquées: « all distorted and inhuman » (ROS 148). Le chapitre culmine alors vers l'ultime rencontre, une rencontre inhumaine et terrible, une odeur: « the smell of humiliated womankind » (ROS 152): ce n'est pas une présence mais bien une abstraction sous la forme d'une odeur qui achève ici le chapitre. Tout comme Marlow, personnage principal du roman de Conrad, Sita connaît une descente progressive qui culmine avec la rencontre ultime.

The Heart of Darkness relate le voyage de Marlow au Congo. Il fait le récit de sa traversée du pays, des rencontres et des paysages surprenants qui lui sont donnés de voir et qui ont la particularité de relever d'une espèce de cauchemar, d'une vision horrible d'êtres déperissants et d'un lieu monstrueux dévorant petit à petit des victimes aux abois. Marlow, tout comme Sita, passe d'un palier à l'autre, d'un espace à un autre progressant également

vers une ultime rencontre. Il passe du « Company Station » au « Central Station » et au « Inner Station » avant d'arriver à ce mystérieux personnage incarnation de toutes les craintes locales: Kurtz. En arrivant sur le continent, Marlow est frappé par le spectacle de ce qui ressemble à des âmes damnées errant, décharnées et attendant la mort: « Black shapes crouched, lay, sat between the trees, leaning against the trunks, clinging to the earth, half coming out, half effaced within the dim light, in all the attitudes of pain, abandonment and despair »²¹³. Nous avons ici l'image d'un purgatoire, espace intermédiaire entre l'au-delà et le réel. D'ailleurs, tout le récit se passe dans une sorte de flottement entre réalité et rêve de manière à ce que les mots semblent inadéquats à décrire ce qui se passe. Il y a une sorte d'hésitation permanente entre deux mondes, entre les sensations multiples, entre la présence et l'absence. L'enfer c'est aussi l'échec inéluctable de la quête entreprise. Cette quête c'est la femme. Marlow, dans *The Heart of Darkness* s'enfonce dans une forêt obscure et fait la rencontre d'une femme, une sauvage silencieuse et imposante qui apparaît à Marlow: « Her face had a tragic and fierce aspect of wild sorrow and of dumb pain mingled with the fear of some struggling, half-shaped revolved. She stood looking at us without a stir, and like the wilderness itself, with an air of brooding over an unscrutable purpose »²¹⁴. Cette sauvage semble faire corps avec la forêt et Marlow d'ajouter: « A formidable silence hung over the scene »²¹⁵. Puis, il fera, toujours dans la forêt, la rencontre de deux femmes filant de la laine et qui ne disent mot. Elles semblent simplement « garder » la porte d'entrée. Ces deux femmes renvoient bien sûr aux Parques, tisseuses du destin. Elles ne disent rien mais ont accès à toute vérité, elles tissent le sens de tout. Tout comme la sauvage de la forêt, première manifestation de la femme silencieuse, nous avons de nouveau ici la femme imposante et silencieuse avec, cette fois, explicité, l'accès à un savoir qui n'est pas de ce monde, un savoir qui renvoie à la béance, à l'ailleurs: « She seemed to know all about them and about me too. An eerie feeling came over me. She seemed uncanny and fateful. Often far away there I thought of those two, guarding the door of Darkness, knitting black wool as for a warm pall [...] »²¹⁶. Marlow, en rencontrant les Parques fait la rencontre de « la » femme, celle aux trois visages représentant le début, le milieu et la fin. L'image de la femme est donc capitale ici parce qu'elle est symbolique de l'apocalypse, c'est à dire d'une vérité interdite, qui ne se dévoile jamais totalement. L'enfer est une quête sans fin, un dévoilement infini qui caractérise le patriarcat

²¹³C. Murfin, *Heart of Darkness, Joseph Conrad, A Case Study in Contemporary Criticism*, New York: St. Martin's Press, 1989, p. 31.

²¹⁴Murfin, *op.cit.*, p. 77.

²¹⁵*Ibid.*

²¹⁶Murfin, *op.cit.*, p.102.

déchu de l'Ordre Imaginaire. John Hillis Miller définira l'apocalypse en ces termes: « the word 'apocalyptic' means « unveiling », « revelation », but what the apocalypse unveils is not the truth of the end of the world which it announces, but the fact of unveiling »²¹⁷. Le sens n'est jamais tout à fait là, l'aboutissement jamais atteint.

Il en va de même pour Sita. L'apocalypse se traduit pour elle par l'impossibilité d'effacer le crime. En effet, en retrouvant le souvenir du viol, Sita va à la rencontre de son agresseur. Elle le confronte et le travail de deuil peut alors commencer. Toujours est-il que Sita ne pourra pas effacer le viol totalement, l'annuler. Sa quête reste inachevée dans le sens que, déchu de l'Ordre Imaginaire, souillée par le patriarcat, elle lui appartient désormais. Elle est entrée dans l'Ordre Symbolique, dans la société patriarcale. C'est pourquoi, la Sita du *Râmâyana* choisit de retourner à la terre et donc de mourir. L'Ordre Symbolique n'est pas le sien et pour le quitter, seule la mort peut la délivrer. La Sita de Collen choisit de ne pas mourir et par cette acceptation, elle accepte l'enfer du patriarcat et de vivre avec l'idée de ce paradis perdu qui lui a été imposé. Pour cela, elle doit comprendre l'outrage qui lui a été fait, l'affronter et en saisir les implications pour ensuite s'inscrire dans la seule perspective qui lui reste: ne voulant fuir (par la mort) le patriarcat, elle lui résistera. Sita intègre la lutte pour les femmes abusées et violentées.

La femme incarne pour la psychanalyse, le visage de la destruction et de la douleur puisqu'il faut « mourir » au premier désir que représente la mère afin d'intégrer la civilisation. En d'autres termes, l'individu, pour ne pas perdre l'amour de ses semblables, pour devenir sujet de la société doit auparavant laisser la mère, se couper de sa naissance d'elle pour naître à la civilisation. C'est le premier drame de l'homme que la psychanalyse théorise comme le complexe d'Œdipe. La mère est ainsi simultanément cet être ambigu et donc dangereux qui conjugue à la fois le désir et la répression nécessaire de ce désir. Elle conjugue aussi la vie et la mort: elle donne naissance et condamne ainsi l'être à la dégradation physique. Collen transcrit cette ambiguïté menaçante liée à la femme à travers l'association des sorcières du *Macbeth* de Shakespeare aux personnages principaux de son roman *Getting Rid of It*. Par ailleurs, l'auteur opère le tour de force de dessiner les contours d'une mère « patriarcale » dans *There is a Tide* afin de bien souligner l'opposition entre la mère et la société. En effet, pour se libérer de son anorexie, il semblerait que Shy doive revenir à une attitude primaire, en marge de la société. Elle doit donc renoncer à cette voix « maternelle » qui lui recommande la

²¹⁷Murfin, *op.cit.*, p.218.

propreté et goûter une charogne de hérisson. Ainsi, Shy écoute «la vraie mère, c'est-à-dire les pulsions primaires et se libère de cette mère dont s'est emparé le patriarcat. La mère patriarcale aura dicté à Shy la nécessité d'être propre, mince et de travailler sans faillir à l'usine. Ce dont Shy aura été la victime, c'est d'une voix au service de l'autoconservation capitaliste. Par peur de cette mère primaire qui rapproche le sujet de ses pulsions premières, la société tentera de se défendre et, de ce fait, de s'attaquer à la représentation même de la maternité. Dans les romans de Collen, ce qui symbolise la mère, jouxte souvent l'horreur. Ainsi, la capacité de donner naissance est étroitement associée à des images sanguinaires dans *Getting Rid of It*. Autre forme de violence infligée à la femme, le viol. Faire violence à l'Ordre Imaginaire, cet ordre premier que Lacan associe à la femme, c'est vouloir le soumettre et, de ce fait maîtriser ce qui s'apparente à un danger à l'ordre rigoureusement hiérarchique de l'Etat.

ii. La femme, un danger à conjurer

L'objet de notre réflexion ici reste la société patriarcale et ce qui en légitimise les fondements: pourquoi semble-t-il "évident" que société et patriarcat vont de paire si bien que l'oppression de la femme relève d'un quasi systématisme. Notre interrogation reste donc la même et concerne la femme en tant qu'objet à opprimer. Les premières raisons que nous avons ébauchées touchent à l'esprit humain. Ce sont des raisons psychiques qui font de la femme le premier danger de la civilisation par le lien au désir qu'elle incarne. Désir et civilisation, nous l'avons dit, ne vont pas de pair. Nous proposons à présent d'axer notre réflexion, non plus sur l'image psychologique liée à la femme mais plutôt sur les premières manifestations concrètes de cette peur. En d'autres termes, nous proposons de nous pencher sur les premières sociétés qui sont les premiers reflets concrets du ressenti de l'homme et qu'il extériorise par divers procédés. Ce sont ces procédés qui sont les premiers vestiges des toutes premières sociétés dites primitives. Nous quittons donc la psychanalyse et sa femme pulsion de vie et de mort pour une science voisine: l'anthropologie. En effet, si la psychanalyse est théorique, l'anthropologie est « méthodologique », elle est de « terrain ». Pour Dan Sperber, « l'anthropologie culturelle étudie [les] manifestations collectives des capacités mentales humaines que sont les cultures. En principe, donc, anthropologie et psychologie devraient entretenir des rapports étroits et féconds, puisqu'elles traitent de manifestations différentes d'un même objet général: l'esprit humain »²¹⁸. La différence c'est

²¹⁸Dan Sperber, *Le savoir des anthropologues*, collection savoir, Paris: Hermann, 1982.

que l'anthropologie se base sur l'observation et l'interprétation de terrain. Nous quittons le visage psychique de la Mère mortifère pour la femme tabou qu'il faut conjurer par le biais de rituels « totémiques » appropriés, toujours dans la perspective de sauvegarder la civilisation.

Dans un premier temps, nous aborderons les notions de « totem » et de « tabou » qui, nous le verrons, constituent le socle des premières sociétés organisées autour du « feu » et du regroupement²¹⁹. Ces notions amèneront celles du rituel de quête et de sacrifice. Il faut par ailleurs préciser que nous nous permettons d'axer notre réflexion sur les rites et leur lien avec la figure du père parce que Collen fait intervenir ces notions dans son roman *The Rape of Sita* à travers les références au poème de Thomas Stearn Eliot « The Burial of the Dead » littéralement l'enfouissement du corps. Le tabou est quant à lui explicité par Lindsey Collen dans *The Rape of Sita*, tabou qui est clairement identifié par ce délit incestueux envers la Mère des Mères: Sita la chaste.

Dans un deuxième temps, nous aborderons la question suivante: comment Collen, en s'appuyant sur « The Burial of the Dead » inscrit explicitement *The Rape of Sita* dans une société foncièrement et sans ambiguïté patriarcale.

La notion de « tabou » renvoie à un interdit mais bien plus encore nous dit Freud dans son ouvrage *Totem et Tabou* qui se penche sur l'interprétation psychanalytique de la formation des sociétés primitives. Tabou est un mot d'origine polynésienne et signifie deux choses, sacré et interdit: « Pour nous, le tabou présente deux significations opposées: d'un côté, celle de *sacré, consacré*; de l'autre, celle d'*inquiétant, de dangereux, d'interdit, d'impur* »²²⁰. Le tabou renvoie à ce que Freud appelle une « *terreur sacrée* », quelque chose que l'on craint mais que l'on respecte également. Le tabou est le code de conduite le plus ancien de l'humanité et se veut « antérieur à toute religion »²²¹. C'est la crainte d'un châtiment qui va inspirer à l'homme des rituels de vénération chargés de leur attirer une certaine protection par rapport à cette crainte qui les hante. Les peuples primitifs se soumettront d'emblée à une série de limitations qui découlent de l'observation stricte du

²¹⁹Dan Sperber fait référence à la version mythique de la formation des premières sociétés. Epiméthée est chargé par les Dieux de donner à chaque espèce vivante un moyen de se défendre et de survivre. Il oublie l'homme et ce sera donc son frère, Prométhée qui cherchera à corriger cet oubli en dérobant aux Dieux le feu sacré. A partir de ce feu, l'homme pourra se protéger des bêtes, de réchauffer, se nourrir et se réunir. L'importance du feu est capitale et nous y reviendrons dans notre réflexion. En représaille, Prométhée sera enchaîné par les Dieux et un vautour lui dévorera le foie tous les jours, foie qui repoussera pour une nouvelle torture le lendemain. Les deux éléments à retenir ici sont le feu et le sacrifice d'un être comme prix à payer pour créer la civilisation.

²²⁰Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris: Petite bibliothèque Payot, 1981, p. 29.

²²¹Freud, *Totem et tabou*, op.cit., p. 30.

respect du tabou de sorte que le tabou soit un des premiers facteurs de cohésion sociale (puisqu'il force au respect de normes). Freud notera néanmoins un fait important: la crainte en question n'a aucun fondement identifié ; le tabou est tabou pour des raisons imprécises: « une série de limitations auxquelles ces peuples primitifs se soumettent: ils ignorent les raisons de telle ou telle interdiction et l'idée ne leur vient même pas de les rechercher »²²². Ils savent juste que la violation de cet interdit que l'on pourrait qualifier d'arbitraire entraînerait un châtement implacable. Pour synthétiser, la notion de tabou pourrait se définir selon ces critères: « 1° absence de motivation des prohibitions ; 2° leur fixation en vertu d'une nécessité interne ; 3° leur facilité de déplacement et contagiosité des objets prohibés ; 4° existence d'actes et de règles cérémoniaux découlant des prohibitions »²²³. Le tabou relève donc de l'inexplicable, il est nécessaire pour créer et maintenir une cohésion sociale et, nous retiendrons particulièrement les points 3 et 4: le tabou est « transférable » à des objets et entraîne souvent des pratiques rituelles, des pratiques de groupe. La nécessité de transfert sur un objet traduit la volonté de concrétiser la peur du tabou, de l'extérioriser à travers un objet concret afin de mieux l'exorciser. Cet objet de conjuration de la peur inexplicée du tabou reçoit le nom de « totem ».

Ce qui nous amène à la notion de « totem » que nous avons choisi de développer après la notion de « tabou » parce que c'est pour le tabou, pour le contrer, que le totem survient. Qu'est-ce qu'un totem ? « D'une façon générale, c'est un animal, comestible, inoffensif ou dangereux et redouté, plus rarement une plante ou une force naturelle (pluie, feu), qui se trouve dans un rapport particulier avec l'ensemble du groupe »²²⁴. Cet animal ou cette force sera souvent symbolisé par un objet représentatif. Alors que le tabou est effrayant et traduit une peur viscérale, le totem est protecteur et bienfaiteur pour le groupe qui lui est soumis. La soumission la plus totale et la plus déferente sera attendue du groupe si bien que le totem a été identifié par Freud comme le premier facteur de cohésion sociale: appartenir à un même totem c'est faire partie d'un même groupe, partager des mêmes valeurs et respecter les mêmes règles: « la subordination au totem forme la base de toutes les obligations sociales [...] »²²⁵. Ce qui en découle, c'est encore une fois un interdit mais, à la différence du tabou, si l'on observe les règles posées par le totem il se veut protecteur en échange. Il s'agit d'un interdit symbolisé et donc concrétisé à travers un objet ou un animal avec quelque chose de positif en

²²²Freud, *Totem et tabou*, op.cit., p. 32.

²²³Freud, *Totem et tabou*, op.cit., p. 40.

²²⁴Freud, *Totem et tabou*, op.cit., p.10-11.

²²⁵Freud, *Totem et tabou*, op.cit., p. 11.

retour. L'interdit posé par le totem est avant tout de ne pas lui porter atteinte. On ne tuera pas (sauf dans des cas exceptionnels sur lesquels nous reviendrons) le totem, on ne lui fera aucun mal. Mais surtout, Freud relèvera un interdit capital posé par le totem à son groupe: il s'agit de l'interdit de reproduction entre les membres attaché à un même totem. Le groupe, qui se veut aussi soudé qu'une famille, n'a pas le droit de commettre ce qui équivaldrait à un inceste. En d'autres termes, le crime le plus grave que pourrait commettre un membre d'un groupe totémique c'est l'inceste.

Pour récapituler nous dirons que pour être protégé du tabou, l'homme primitif se crée un totem protecteur. Ce dernier « accepte » de le protéger à condition qu'il le respecte et qu'il ne commette pas d'inceste. Présenté sous cet angle, nous retrouvons le cheminement œdipien tel que la psychanalyse le présente: la peur viscérale pour ce que représente la mère appelle l'intervention du père qui résout le dilemme en posant un interdit salvateur et qui fait du sujet un individu social. Le père introduit le sujet à la civilisation à une condition: il ne retournera jamais à l'Ordre Imaginaire qu'incarne la mère. Aussi, dans la mythologie, lorsqu'Œdipe épouse sa mère (après avoir tué son père), il est condamné à se mutiler et à errer hors de la civilisation qui lui est désormais interdite. Sous un jour anthropologique, nous pouvons donc arriver à cette première conclusion: la mère serait ce tabou inexplicable puisque enfoui dans l'Ordre Imaginaire, le totem serait le père protecteur et inducteur de civilisation et l'interdit primordial de l'inceste renvoie à l'interdit Œdipien:

La psychanalyse nous a révélé que l'animal totémique servait en réalité de substitut au père, et ceci nous explique la contradiction que nous avons signalée plus haut: d'une part, la défense de tuer l'animal ; d'autre part, la fête qui suit sa mort, fête précédée d'une explosion de tristesse. L'attitude affective ambivalente qui, aujourd'hui encore, caractérise le complexe paternel chez nos enfants et se prolonge quelquefois jusque dans la vie adulte, s'étendrait également à l'animal totémique qui sert de substitut au père²²⁶.

Que se passe-t-il dans la société primitive lorsque l'interdit imposé par le totem n'est pas respecté ? Il s'ensuit que celui qui a commis la faute est puni par l'ensemble du clan, il faut que la tribu entière se venge afin de s'éviter les retombées que pourraient avoir attiré sur elle le coupable « comme s'il s'agissait de détourner un danger qui menace la collectivité ou une faute qui pèse sur elle »²²⁷.

²²⁶Freud, *Totem et tabou*, op.cit., p. 162.

²²⁷Freud, *Totem et tabou*, op.cit., p. 13.

Nous avons déjà évoqué la nature possible de l'offense envers le tabou: l'inceste et aussi une atteinte directe (une mise à mort par exemple) du tabou. Penchons-nous à présent sur ce deuxième outrage envers le totem. Dans le cas d'Œdipe, le personnage mythique commet deux fautes: il commet l'inceste avec sa mère mais au préalable, il a tué le père. Il a donc commis les deux offenses capitales en les conjuguant l'une après l'autre. Il est interdit de tuer ce totem qui, nous l'avons vu, se veut symbolique de la figure paternelle protectrice. Néanmoins, le totem pourra être sacrifié selon certains rites bien précis qui visent à libérer le pouvoir protecteur du totem: le rituel doit être fait selon des règles strictes et il est souvent accompagné de pleurs avant de donner lieu à la fête. Répandre le sang de l'animal totémique, s'approprier sa peau peuvent être des exemples de sacrifices en vue de libérer le pouvoir protecteur du totem. Mais surtout, tuer l'animal totémique et l'absorber constitue l'apogée de l'appropriation du pouvoir et cela sous deux aspects. On mange le totem et on absorbe sa force mais aussi, l'acte de manger le totem devient en lui-même un signe de pouvoir. Expliquons-nous: en hébreux, la parenté tribale se caractérise par cette phrase que relève Freud: « tu es l'os de mes os et la chair de la chair ». Le clan se consolide autour de ce repas totémique et célèbre sa parenté. Le mot clan renvoie à *kin* et donc à *kinship* qui a donné le « kingship » en langue anglaise et voulant signifier parent: « *Kinship* signifie donc: faire partie d'une substance commune. Aussi la *Kinship* n'est-elle pas seulement fondée sur le seul fait d'être une partie de la substance de la mère dont on est né et du lait de laquelle on s'est nourri, mais aussi sur cet autre fait que la nourriture qu'on absorbe ultérieurement et par laquelle on entretient et renouvelle son corps est de nature à conférer et à renforcer la *Kinship* »²²⁸. Cette deuxième naissance qui est une naissance au clan, à l'appartenance clanique est donc de nature paternelle.

Par ailleurs, Freud précise que le sacrifice du totem requiert des conditions précises parmi lesquelles il en relève une majeure: le totem sera tué par l'ensemble du clan réuni pour le rituel. Un individu seul ne peut endosser la responsabilité d'un tel acte. Il faut ensuite pleurer le totem avant de fêter son appropriation vectrice d'un pouvoir grandiose. Revenons donc à Œdipe (le héros mythique) qui lui, tue seul le père. Il endosse seul la responsabilité du crime envers le symbole totémique qui est la figure paternelle. Il attirera donc sur lui seul le châtement qu'il s'inflige d'ailleurs lui-même: Œdipe se crève les yeux. Cette automutilation met en exergue la volonté du personnage (ici c'est un fils qui a tué son père) de se sacrifier, de répandre son sang pour racheter un crime. En échange, Œdipe atteint le statut de héros

²²⁸Freud, *Totem et tabou*, op.cit., p. 156.

mythique car, seul à accomplir le meurtre du père, il est seul à prendre tout son pouvoir: Œdipe sera roi, puis héros. Nous retrouvons cette même appropriation des forces d'un père par un fils qui s'immole pour endosser le crime de toute une société à travers la mythologie chrétienne: « Dans le mythe chrétien, le péché originel résulte incontestablement d'une offense envers Dieu le Père. Or, lorsque le Christ a libéré les hommes du poids du péché originel, en sacrifiant sa propre vie, nous sommes en droit de conclure que ce péché avait consisté dans un meurtre »²²⁹. Le fils sacrifié est alors élevé au rang du père et vénéré par la civilisation.

Les racines de la société, du groupement humain, sont à l'origine liées à la figure paternelle à laquelle sont rattachées les notions de protection et de crime. Il s'agit néanmoins d'un crime nécessaire puisque c'est par lui que le lien du groupe se consolidera. À la base de la société il y a donc un totem, lui-même découlant d'un tabou terrifiant. En d'autres termes, il y a, à la base de la société un corps, un corps totémique et donc paternel. Mais la faute, l'indicible c'est le tabou.

a) Le patriarcat dans « The Burial of the Dead » de T.S Eliot et dans *The Rape of Sita*: notion en équivalence ou approche divergente chez Collen

Dans son roman *The Rape of Sita*, Collen fait explicitement allusion à « The Burial of the Dead » par le biais d'une citation renvoyant directement au poème et par des allusions répétées à un corps enfoui:

That corpse you planted last year in your garden, / Has it begun to sprout ?...It was in Part I of *The Waste Land*. Part I was called 'The Burial of the Dead' (ROS 53).

« She had buried something. A memory ? Something. A thing ? Or somebody. A body ? » (ROS 109).

« The word was still there: 'Buried' » (ROS 109).

« 'Burial.' Two sets of meanings jostled for her attention. The metaphorical. Burial to cover something up, to hide something [...] » (ROS 110).

« And then the literal sense. Burial after a death. Or perhaps even after a murder » (ROS 110).

Ces références directes visent à inscrire les romans de Collen dans une société patriarcale. Pourquoi nous permettons nous d'arriver à cette conclusion ? Parce que nous interprétons

²²⁹Freud, *Totem et tabou*, op.cit., p. 176.

« The Burial of The Dead » comme un poème qui parle de la société patriarcale, de par les allusions au rituel totémique que nous avons évoqué au préalable, et qui se retrouve avec cette image du corps enfoui sous la neige et qui se veut à la fois message de douleur et d'espoir. Dans « The Burial of the Dead » il y a bien la figure symbolique du père sensé rétablir, de par son sacrifice, la fertilité à la terre aride. Ce chancèlement entre douleur et résurrection qui relève du rituel totémique s'entend dans les allusions suivantes: « April is the cruellest month, breeding/ Lilacs out of the dead land [...] »²³⁰, « Son of man »²³¹ ou encore avec « 'That corpse you planted last year in your garden/ Has it begun to sprout ? »²³². C'est la citation que Collen aura choisie pour son roman rattachant de la sorte *The Rape of Sita* aux différents messages qu'elle implique, à savoir: qu'il y a eu crime, qu'il y a donc un criminel, des conséquences à ce crime et une conclusion d'espoir de voir germer ce corps comme une promesse de vie au printemps. Notre objectif est de nous pencher sur ces éléments pour voir comment *The Rape of Sita* se rapproche, par le biais de cette citation, à la terre patriarcale d'Eliot et comment elle s'en détache faisant du contexte choisi par Collen pour ses romans une terre certes patriarcale mais aussi différente du patriarcat que veut évoquer le poème d'Eliot.

Il y a donc un crime enfoui sous la terre, nous dit « The Burial of the Dead ». Afin de protéger les sociétés primitives, nous avons déjà évoqué la nécessité du sacrifice d'un symbole totémique et nous avons noté le rattachement foncier de ce dernier à la figure du père. Il y a bien une figure paternelle chez Eliot mais elle est de nature particulière: nous y reviendrons. Ce qu'il faut relever c'est que, à la place de ce corps totémique auquel « The Burial of the Dead » fait allusion, Collen a substitué un crime envers une femme, Sita. Ce n'est plus un totem enfoui mais une mémoire enfouie suite à un viol commis. Collen place, « sous la terre » de son roman la femme et donc le tabou: Sita, qui renvoie à la Mère chaste du *Râmâyana* a été violée. Le tabou a été franchi et c'est ce crime qui préside à la terre patriarcale. C'est lui qui la rend aride: la société que Collen veut mettre en avant est aussi dévastée que la *Terre Vaine* d'Eliot mais elle l'est parce qu'un tabou a été franchi et une femme agressée.

Qu'en est-il du criminel ? Pour mieux comprendre la « nature » du criminel chez Eliot et ensuite nous rediriger vers Collen, nous ne pouvons plus reculer le moment de nous

²³⁰Jessie Weston, *From Ritual to Romance*, USA: Anchor Books edition, 1957, p. 136.

²³¹*Ibid.*

²³²Eliot, *op.cit.*, p. 71-72.

pencher sur un élément clé de « The Burial of the Dead » qui est la légende du Graal. Les premiers rituels aux Dieux végétaux chargés de veiller sur la fertilité des terres sont, comme le relève Jessie Weston dans *From Ritual to Romance*, liés à cette légende du Graal qui parle d'un crime et d'une terre dévastée suite à ce crime. Le poème d'Eliot reprend les éléments de la légende du Graal que nous proposons d'énoncer. Weston relève dans trois des versions existantes de la légende du Graal un même épisode qui sera capitale pour la poursuite de notre réflexion. Un certain Maître Blihis, conteur habile, raconte à la cour du Roi Arthur l'existence de vierges dans les collines celtes et qui étaient chargées d'approvisionner le voyageur en eau et nourriture. Un jour, le roi Amangons, accompagné de ses chevaliers agressa l'une de ces vierges, lui enlevant le calice d'or dont elle se servait pour accomplir sa tâche. Les cavaliers du roi suivirent son exemple en abusant de plusieurs autres vierges et le résultat fut que la terre s'appauvrit, en solidarité avec l'horreur du crime commis. Maître Blihis parle de la terre riche et abondante comme la terre du Roi Pêcheur de sorte que la dévastation du sol soit une atteinte directe à ce roi de plénitude qui veillait à la fertilité de la terre. Il faudra, pour rétablir l'équilibre de ce sol auparavant si riche, entreprendre une quête. Voilà où les chevaliers du roi Arthur doivent intervenir. Maître Blihis parle de la quête du Graal qui doit être accomplie en réconciliant la « Lance et la Coupe ». C'est le chevalier Gauvin qui accomplira, selon la légende, cet exploit et sauvera la terre du Roi Pêcheur.

En se référant à une terre dévastée en attente de résurrection, Eliot fait allusion à la quête du Graal. Nous avons donc identifié notre criminel de la terre vaine: il s'agit d'un roi, le roi Amangons. Par ailleurs, la légende du Graal nous permet également d'identifier plus précisément la figure paternelle sur laquelle le crime a été commis: il s'agit du Roi Pêcheur, symbole d'abondance: « He is not merely a deeply symbolic figure, but the essential centre of the whole cult, a being semi-divine, semi-human, standing between his people and land [...] »²³³. Voici donc la conclusion à laquelle nous pouvons arriver: le corps enfoui chez Eliot serait celui du Roi Pêcheur, sacrifié avec sa terre. Néanmoins, le crime originel, nous le découvrons, est bien commis à l'encontre d'une femme. Aussi bien dans « The Burial of the Dead » que dans *The Rape of Sita* où Rowan viole Sita, le crime est toujours dirigé vers une femme. Le crime d'origine, avant même la nécessité d'enterrer cette figure paternelle totémique, est un viol appelant la destruction du sol.

²³³Jessie Weston, *From Ritual to Romance*, USA: Anchor Books edition, 1957, p. 136.

La conséquence de tout ça sera qu'il faut restaurer la terre, identifiée comme la terre du Roi Pêcheur. Le poème d'Eliot parle d'espoir et de renaissance, « spring rain », « A little life », tout comme le roman de Collen qui se rattache à cette notion de résurrection « to sprout ». Restaurer la fertilité de la terre vaine, c'est entreprendre la quête du Graal avec la conciliation de la Lance et de la Coupe. La symbolique rattachée à ces deux objets évoqués par la légende du Graal est explicite et renvoie aux organes sexuels masculins et féminins: il faut, pour la légende du Graal, rendre son calice d'Or à cette vierge violée et lui rendre ainsi sa dignité. Il faut lui rendre ce qui lui appartient. C'est à ce prix que la terre vaine pourra être sauvée et le Roi Pêcheur d'abondance apaisé. Voici ce que dit Weston à propos de la Lance et de la Coupe: « But Lance and Cup (or Vase) were in truth connected together in a symbolic relation long ages before the institution of Christianity [...] They are sex symbols of immemorial antiquity and world-wide diffusion, the Lance, or Spear representing the Male, the Cup, or Vase, the female, reproductive energy »²³⁴. Il s'agit maintenant de voir comment se traduit, chez Collen, la quête du Graal. La réponse est: par Iqbal, c'est-à-dire par la quête androgynique. Collen conclut son roman sur ces mots: « We will all be man and we will all be woman » (*ROS* 265). Le roman culmine avec l'androgynie alors qu'il est ponctué par un narrateur, répondant au prénom d'Iqbal, et dont la sexualité reste ambiguë. Collen tend également vers la conciliation de la Lance et de la Coupe en vue de rendre au Roi Pêcheur ce qui lui appartient. En ce sens, ce totem enfoui, symbole du père d'abondance sacrifié et en lien direct avec la terre serait, une des rares figures positives masculines dans les romans de Collen. Il symbolise la quête du Graal, la conciliation de la Lance et de la Coupe et donc un patriarcat, que Stéphane Giocanti qualifie de patriarcat éclairé, c'est-à-dire, « la forme la plus élevée de paternité est celle qui implique une transmission de doctrine et de lumière. Il y a une réelle paternité de chez les anges ; et dans l'économie de l'Ancien Testament, chez les patriarches par exemple, on [est] père qu'à condition d'être docteur, on ne [donne] la vie qu'à condition d'éclairer l'âme »²³⁵.

Nous proposons, pour conclure ce rapprochement entre la Terre Vaine d'Eliot et *The Rape of Sita* de Collen, un tableau récapitulatif des équivalences et des différences évoquées:

« The Burial of the Dead »	<i>The Rape of Sita</i>
Crime: rituel d'enfouissement du père qui découle de la tradition	Crime: viol de Sita. C'est le tabou

²³⁴ Weston, *op.cit.*, p. 75.

²³⁵ Stéphane Giocanti, *T.S Eliot ou le monde en poussières*, Paris: Jean Claude Lattès, 2002, p. 11.

totémique des cultes végétaux primitifs. Le crime est porté par un symbole paternel. C'est le totem qui est impliqué.	qui est franchi.
Criminel: Amangons (violeur)	Criminel: Rowan (violeur)
Conséquence: Terre du Roi Pêcheur souillée et aride.	Conséquence: Sita (représentant la déesse du sillon et donc de la terre) souillée.
Quête: Quête du Graal pour concilier la Lance et la Coupe et sauver la terre du Roi Pêcheur.	Quête: s'acheminer vers l'androgynie.

Il y a divergence au sujet de la nature du « corps » enfoui chez Eliot et chez Collen: il s'agit d'un corps totémique correspondant au père sacrifié chez Eliot alors que chez Collen, il s'agit d'un viol tapis dans l'inconscient de Sita. Le crime commis est dirigé chez Eliot à l'encontre du père totémique issu de l'anthropologie primitive alors que chez Collen, le crime est dirigé contre une femme. Chez Collen, le totem comme le tabou sont de nature féminine.

La femme, que ce soit d'un point de vue psychologique (où elle relève des pulsions) ou anthropologique (où elle relève du tabou) est considérée comme un danger. Elle sera donc réprimée, bafouée, violée par la civilisation construite sur ce corps de père inducteur d'ordre et régi par le Surmoi. Cette femme danger, au-delà d'être réprimée dans un premier temps sera, dans un deuxième temps solidement rattachée à une image d'être inférieur. L'optique reste la même: brimer ce qui est à la base, un danger. Le procédé change: il s'agit de faire accepter à la femme son infériorité comme une vérité. C'est ainsi qu'intervient la métaphysique pour expliquer à la femme qu'elle est, par essence, l'inférieure de l'homme. La métaphysique se veut explicative et s'appuie sur des arguments soigneusement posés. Nous proposons à présent de nous pencher sur la contribution de la métaphysique à la réduction de la femme à l'état d'être inférieur.

iii. La métaphysique ou les origines d'une pensée androcentrée

L'homme émerge comme figure de proue dans la société et les raisons de cette précellence sont, entre autres, de nature métaphysique: elles sont le fruit d'une réflexion structurée et appuyée. Voici ce que le *Petit Robert* donne en première acception du terme « métaphysique »: « 1. Recherche rationnelle ayant pour objet la connaissance de l'être

absolu, des causes de l'univers et des principes premiers de la connaissance » (p. 1620 Petit Robert 2003). Les trois éléments phares que nous retiendrons de cette définition sont « rationnelle », « être absolu » et « principes premiers de la connaissance ». Notre objectif sera de démontrer que la métaphysique, en tant que réflexion tente de « rationaliser » le rapport homme/femme en formulant l'assertion d'un « être absolu ». En d'autres termes, la métaphysique essaye d'expliquer/d'argumenter/de poser un « être absolu » à l'appui d'un raisonnement démontré et cet être absolu sera l'homme. L'argument phare pour justifier la place de l'homme (entendons homme mâle) à la tête de la hiérarchie des espèces sera qu'il est celui, parmi toutes les autres espèces qui se rapproche au mieux de la connaissance absolue. Plus « éclairé », plus proche de la pensée, l'homme occupe légitimement la marche la plus haute. La métaphysique qui s'entend également comme « philosophie » en arrivera donc à la conclusion suivante énoncée par Françoise Héritier et qui reprend une nette classification homme/femme avec à la clé la « justification » de l'asservissement féminin: « Il y a donc un sexe majeur et un sexe mineur, un sexe « fort » et un sexe « faible », un esprit « fort », un esprit « faible ». Ce serait cette « faiblesse » naturelle, congénitale des femmes qui légitimerait leur assujettissement jusque dans leur corps »²³⁶.

Si l'objectif reste le même, à savoir la domination par la force de la femme par le patriarcat et son maintien dans cet état d'asservissement, le procédé change. Ici il s'agit, à force d'arguments, de « prouver » à la femme son infériorité. Elle est associée au corps, à la partie vile de l'humain²³⁷, alors que l'homme est associé à l'âme, à la pensée qui le relie au divin. Chez Collen, la femme souffre par le corps, parce qu'elle est corps. Nous verrons comment dans les romans de Collen, le corps de la femme devient pour le patriarcat l'occasion de soumettre et d'humilier.

Avant même que la théologie chrétienne ne revendique un Dieu unique, la philosophie grecque avait déjà rompu avec son panthéon de dieux sexués et reproducteurs ; « l'image de dieux sexués qui s'engendrent les uns les autres »²³⁸ se voit réfutée par des penseurs présocratiques. La multiplicité des dieux, leur rattachement à une sexualité et donc à une

²³⁶Françoise Héritier, *Masculin/féminine, la pensée de la différence*, Paris: Editions Odile Jacob, 1996, p. 207.

²³⁷Pour cette partie, nous emploierons le terme « humain » à la place du générique « homme » afin d'éviter toute confusion entre l'homme mâle et « l'homme » voulant signifier la race humaine.

²³⁸Sylviane Agacinski, *Métaphysique des sexes masculin/féminin, aux sources du christianisme*, Paris: Seuil, 2005, p. 21.

corporalité est d'emblée catalogué comme une pensée vulgaire car, le dieu unique ne serait ni semblable par la pensée ou le physique à l'humain. Ainsi, « la métaphysique s'empare donc de la théologie, autrement dit du discours des poètes sur les dieux [...] pour réduire à l'unité la pluralité des dieux »²³⁹. Cette corporalité sexuée et mortelle se voit opposée « l'âme » qui devient la plus haute correspondance susceptible d'exister entre l'humain et le divin. « L'âme » au sens d'intelligence, de réflexion et de connaissance philosophique correspond au mieux à l'idée d'« Un », cette nouvelle unicité qui supprime le multiple vulgaire. L'abstrait prend le pas sur le concret que représente le corps. Pour asseoir et donc « expliquer » la primauté de l'homme mâle sur les autres espèces y compris la femme, la métaphysique s'appuiera sur les arguments suivants: L'association la plus directe de l'homme mâle à « l'âme » et donc à la connaissance, l'existence d'un homme « pur » à travers l'homosexualité qui n'est pas perçue comme décadente par la pensée antique et enfin, la capacité des hommes mâles à donner naissance à travers ce que la philosophie a appelé la *maïeutique*.

L'émergence de « l'âme » en tant que principe supérieur s'accompagne graduellement d'un autre fait majeur qui contribue à instituer la métaphysique: l'homme, c'est-à-dire l'individu mâle se voit associé à « l'âme ». C'est l'homme mâle qui serait le plus proche de « l'âme », c'est-à-dire de l'abstraction intellectuelle, de la connaissance: « c'est que l'intelligence, qui détermine la parenté des hommes avec le divin, est plus grande chez les mâles, qui sont ainsi les plus proches parents des dieux »²⁴⁰. Le philosophe se veut dédaigneux de toute descendance corporelle: il s'agit pour lui de regarder ailleurs que vers la concrétude de la terre. Il lève le regard « vers le haut »²⁴¹ et préfère laisser une descendance intellectuelle sous forme, par exemple, d'un héritage philosophique plutôt que de s'attacher au corps et au matériel.

L'argument le plus élaboré de la « grandeur » du mâle est émis par Platon dans *Le Banquet* avec le discours d'Aristophane sur « L'humanité primitive ». Aristophane explique qu'à l'origine l'espèce humaine comportait trois genres:

Premièrement, l'espèce humaine comportait en effet trois genres ; [...] en outre de mâle et femelle, il y en avait un troisième qui participait de ces deux autres ensemble[...] l'androgyné, qui, pour la forme comme par le nom, participait des deux autres ensemble, du mâle comme de la femelle [...]²⁴².

²³⁹ Agacinski, *Métaphysique des sexes masculin/féminin, aux sources du christianisme*, op.cit., p. 22.

²⁴⁰ Agacinski, *Métaphysique des sexes masculin/féminin, aux sources du christianisme*, op.cit., p. 24.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Platon, *Le Banquet*, Gallimard, Paris: « Folio Essais », 1950, p. 70.

Selon Aristophane, il existe au départ trois types d'humains: deux purement mâle ou femelle et une autre moitié mâle et moitié femelle. Ce qui nous intéresse commence à partir du moment où les dieux, en colère devant la suffisance de ces êtres sphériques et puissants, décident de les couper en deux. Aristophane explique alors que ces diverses « moitiés » se mettront en quête de leur moitié perdue. Cette démonstration tend à légitimer la tendance homosexuelle: si l'homme cherche un autre homme c'est que, initialement il faisait partie de ces êtres purement mâles. Ainsi, nous pouvons comprendre que pour la métaphysique, l'homosexualité (surtout masculine) soit l'expression d'une pureté initiale. L'androgynisme qui a donné l'amour hétérosexuel entre homme et femme n'est qu'un être de troisième catégorie, plutôt vulgaire. Aristophane poursuit en hiérarchisant clairement les trois êtres initiaux plaçant l'homme pur au sommet de cette pyramide: « le mâle était un rejeton du soleil ; la femelle, de la terre ; de la lune enfin celui qui participe de l'un et de l'autre ensemble, attendu que la lune aussi participe des deux autres astres ensemble »²⁴³. *Le Banquet* fait ainsi « l'éloge de la pureté des deux autres genres, et notamment du double masculin »²⁴⁴ s'opposant ainsi à la version de la psychanalyse freudienne. Freud se limite à l'androgynisme comme être à la fois mâle et femelle qui est coupé en deux. Pour lui, l'homme cherche alors naturellement sa moitié femelle alors que toute tendance vers le même sexe apparaît alors comme une dérive.

La psychanalyse aura tronqué la version complète énoncée par Aristophane. Ainsi, l'homme pur, homosexuel, n'est pas une dérive pour la métaphysique mais bien l'expression de l'espèce la plus proche de la connaissance. L'homosexualité sera privilégiée parmi les philosophes puisque, dissociée de la reproduction corporelle, elle vise à initier de jeunes disciples et les élever à la connaissance:

Socrate fait lui aussi l'apologie de l'amour céleste, celui des beaux corps et des belles âmes des jeunes garçons, amour tourné vers le sexe le plus vigoureux et le plus intelligent, pour l'éduquer, le former à la vie commune, lui permettre d'engendrer des œuvres intellectuelles et lui faire découvrir des vérités éternelles²⁴⁵.

Restait à la métaphysique à trouver un moyen de « reprendre » à la femme une caractéristique qui lui est exclusivement réservée, à savoir, la capacité à engendrer et à mettre au monde: « En effet, ce sont les femmes qui enfantent, qui mettent les enfants au monde, les hommes étant privés de ce pouvoir »²⁴⁶. Il fallait à tout prix écarter l'image de la femme de

²⁴³Platon, *op.cit.*, p. 71.

²⁴⁴Agacinski, *Métaphysique des sexes masculin/féminin, aux sources du christianisme*, *op.cit.*, p. 33.

²⁴⁵Agacinski, *Métaphysique des sexes masculin/féminin, aux sources du christianisme*, *op.cit.*, p. 33-34.

²⁴⁶Agacinski, *Métaphysique des sexes masculin/féminin, aux sources du christianisme*, *op.cit.*, p. 38.

cette capacité qui lui est exclusive et qui se conjugue avec le plus grand désir de l'humanité, à savoir, la quête de la vie éternelle. Il fallait donc enrayer « le culte des mères [qui] glorifie la naissance éternelle: le ventre de la femme [qui] est promesse d'un au-delà »²⁴⁷. C'est encore une fois l'argument de la connaissance qui va servir pour offrir à l'homme la capacité de « mettre au monde ». En effet, si la femme donne naissance par le corps, le philosophe fait naître à la connaissance. L'accouchement corporel est ce qui rattache l'humain à l'animalité, c'est-à-dire aux pulsions et à la mortalité: « En effet, les hommes avides de procréer ont cette passion en commun avec les animaux »²⁴⁸. Alors que l'accouchement par la femme rattache l'humain à sa condition vile de mortel, le philosophe propose l'accouchement par le savoir. La métaphysique appellera ce type de naissance au savoir la *maïeutique*. Voici en quoi elle consiste: « L'accouchement des âmes désigne la méthode socratique de questionnement, le maître interrogeant ses interlocuteurs en feignant de ne rien savoir pour mieux les *délivrer* de leurs erreurs [...] »²⁴⁹. Naître au savoir, c'est la deuxième naissance proposée entre autre par le christianisme à travers le baptême. La naissance par la femme, la naissance par le corps exige une purification qu'instaure la société du père: seule compte la naissance à « l'âme », à la connaissance.

L'homme, pour la métaphysique est bien celui qui domine les espèces, dont la femme. L'homme est le terme générique synonymique d'humanité: « Man as such was, of course, a code name for a human being subordinated to, and moved by, one power only- the legislating power of the state [...] »²⁵⁰. Cette précellence sera confirmée par le récit cosmologique du *Timée*²⁵¹. L'homme est créé en tant que forme la plus accomplie de l'humanité. Néanmoins, pour « devenir », pour « exister », il doit prendre chair et se matérialiser en un corps. Avec ce corps, son âme héritera d'une partie vouée à la passion et aux pulsions. C'est la partie féminine de son être. Si l'homme cède, durant son existence à ces passions et s'écarte de « l'âme » en tant que culte unique de la pensée, il sera réincarné en femme dans sa seconde vie. La femme devient, dans le *Timée*, un châtiment, une punition, c'est-à-dire le rabaissement ultime et tout bonnement le signe d'un échec.

²⁴⁷ Odon Vallet, *Déesses ou servantes de Dieu ? Femmes et religion*, Paris: découvertes gallimard religions, 1994, p. 11.

²⁴⁸ Vallet, *op.cit.*, p. 33.

²⁴⁹ Vallet, *op.cit.*, p. 35.

²⁵⁰ Zygmunt Bauman, *Postmodernism Ethics*, London: Wiley, 1993, p. 82.

²⁵¹ Le *Timée* est un des derniers dialogues de Platon décrivant la genèse du monde physique de l'homme.

L'homme est donc placé au sommet des espèces par la métaphysique par le fait qu'il est lié à l'unicité et au refus de la multiplication sexuée. Cette idée sera reprise par le christianisme avec le monothéisme qui est la croyance en un dieu unique. Le christianisme puise ainsi « aux sources de l'ontologie « moniste » métaphysique sur l'Être »²⁵². Le Dieu chrétien n'est pas partagé: il n'est pas sexué et s'est auto généré. Cette idée d'un Dieu Père unique proviendrait également d'un héritage antique selon lequel la figure du père dominait la société. Selon cette pensée, trois arguments phares justifient la domination incontestée du père:

- 1) « le sperme contient déjà potentiellement tout ce que deviendra l'embryon »²⁵³.
- 2) La mère n'est que le réceptacle de la semence: « gardienne de la semence »²⁵⁴.
- 3) Civilement, on ne peut hériter de la mère: « Il n'existe aucun équivalent féminin de la puissance paternelle puisque la succession est unilatérale et n'existe que du côté des mâles »²⁵⁵.

Sylviane Agacinsky dans *Métaphysique des sexes* conclut alors que l'androcentrisme traditionnel est ce qui a donné l'androcentrisme théologique: « Elle est plutôt la *forme théologique de l'androcentrisme* traditionnel »²⁵⁶. Le Dieu Père unique de la chrétienté provient à la fois de l'héritage métaphysique et de la pensée antique qui place le père au sommet de tout pouvoir social.

La pensée chrétienne valide donc l'idée d'un père prédominant. Cette idée sera reprise non seulement à travers le dieu Père mais aussi avec l'avènement du premier patriarche, c'est-à-dire Adam. Ce « premier » homme s'empare de tout pouvoir du fait (i) qu'il serait arrivé avant la femme (ii) qu'il corresponde à l'idée émise par Sir Robert Filmer²⁵⁷ (et contestée par John Locke) sur le besoin de l'humanité d'être soumise à un patriarche.

Il existe deux versions de la Genèse biblique. Voici ce que dit la première sur la création d'Adam: « *Dieu crée l'Adam à son image/le crée à l'image de Dieu/les crée mâle et femelle*

²⁵² Agacinski, *Métaphysique des sexes masculin/féminin, aux sources du christianisme, op.cit.*, p. 102.

²⁵³ Agacinski, *Métaphysique des sexes masculin/féminin, aux sources du christianisme, op.cit.*, p. 107.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Agacinski, *Métaphysique des sexes masculin/féminin, aux sources du christianisme, op.cit.*, p. 108.

²⁵⁷ Sir Robert Filmer (1588-1653) était un théoricien politique qui, sous Charles I, défendit la légitimité du droit divin des monarques sur le reste des hommes. Son ouvrage le plus marquant s'intitule *Patriarcha* et fut publié à titre posthume en 1680. Il fut attaqué par des philosophes tels que John Locke ou James Tyrell.

[...] »²⁵⁸. La deuxième version dit ceci: « *Yhwh Dieu fabrique un adam poussière/ qui vient du sol/ souffle la vie dans ses narines/ l'adam se met à vivre [...] L'adam tout seul ce n'est pas bon/ Je vais lui faire une aide [...]* »²⁵⁹. Nous noterons que dans la première version, dieu crée l'homme et la femme en même temps en les réunissant en un seul être qui se veut à la fois mâle et femelle. La deuxième version énonce la naissance d'Adam le premier, Eve n'arrivant que pour l'aider. Ce qui justifie la domination d'Adam tient de la deuxième version de la Genèse, à savoir son arrivée le premier: « Le privilège d'Adam tient au fait qu'il fut d'abord créé seul, avant la femme »²⁶⁰.

Ainsi, la métaphysique ira chercher aux sources cosmologiques pour appuyer la domination de l'homme mâle et la rendre légitime. Nous avons noté à travers les différents procédés mis à contribution par la philosophie et plus tard par la religion un argument saillant: l'homme mâle serait grand par la pensée (que nous avons appelé « âme » pour cadrer avec l'appellation philosophique) alors que la femme est rattachée à cette partie vile et mortelle qui est le corps.

C'est par cette même corporalité que le patriarcat chez Collen fustige la femme ravivant ainsi l'argument métaphysique de la domination de l'homme sur la femme parce qu'elle n'est « que » corps et que le corps n'est que « réceptacle », privé de « toute *morphè*, de toute forme, en en faisant un réceptacle permanent et par conséquent une chose non vivante et informe, qui ne peut être nommée »²⁶¹. Dans son roman *There is a Tide*, dans *The Rape of Sita* et surtout dans *Getting Rid of It* le corps de la femme est ce qui la rattache à la souffrance, une souffrance liée au joug patriarcal.

Le corps est envisagé comme sujet de « mépris » par le patriarcat et, de ce mépris, découle une souffrance infligée à la femme, représentante de la corporalité. Le contexte des romans de Collen, c'est une société hiérarchisée à la fois capitaliste et patriarcale qui dirige, à l'appui d'un mépris affiché, des attaques à l'encontre du corps de la femme. Dans *There is a Tide* la souffrance s'inscrit sur le corps de Shy à travers l'anorexie et nous verrons que cette souffrance corporelle n'est que le résultat d'un mépris acerbe qui s'exprime dans le roman à travers des « voix ». Ces voix sans corps attaquent Shy sur sa féminité, sur sa « propreté » et

²⁵⁸ Agacinski, *Métaphysique des sexes masculin/féminin, aux sources du christianisme*, op.cit., p. 147

²⁵⁹ Agacinski, *Métaphysique des sexes masculin/féminin, aux sources du christianisme*, op.cit., p. 148.

²⁶⁰ Agacinski, *Métaphysique des sexes masculin/féminin, aux sources du christianisme*, op.cit., p. 147.

²⁶¹ Judith Butler, *Ces corps qui comptent, de la matérialité et des limites discursives du « sexe »* (1993), trad. par Charlotte Nordmann Paris: Éditions Amsterdam, 2009, p. 66.

sur son physique. La/les voix abstraite(s) interviennent dans le roman comme des expressions indépendantes de toute corporalité: le lecteur ne sait pas exactement qui parle. C'est l'abstraction du patriarcat qui s'oppose ici au corps de Shy en lui exprimant des reproches. Il en va de même dans *The Rape of Sita*. Pour soumettre cette femme si sûre d'elle, Rowan n'envisage qu'une option: la soumission forcée par le corps qui se traduit par un viol. Encore une fois, la scène du viol est ponctuée de voix que Rowan entend et qui le font hésiter entre le crime ou l'abandon de son dessein. C'est finalement la voix du patriarcat qui l'emportera: une voix sans visage encore une fois.

Nous proposons de voir comment, dans ces deux romans, Collen écrit le corps de la femme poussé à la souffrance par le patriarcat et comment, simultanément, l'écriture se fait corps par solidarité de la femme, c'est-à-dire comment l'écriture s'envisage comme l'expression d'un corps défait.

a) *There is a Tide*: le « mépris » exprimé à l'encontre du corps de la femme

Dès le chapitre un, le personnage de Shy, dans *There is a Tide* nous est présentée comme décharnée: « You look a wreck. Skinny. Damn skin and bones » (*T* 14). Fatma, la conteuse dit ainsi son horreur face à cette jeune femme qui rappelle la mort tant elle est maigre. Nous le comprenons vite, Shy est anorexique et une grande partie du roman cherchera à établir les raisons de cette anorexie. Shy attribuera sa maladie à deux facteurs prédominants, à savoir, l'envie d'être propre et l'envie de maigrir. En tout état de cause, ces deux raisons, lorsqu'elles sont énoncées par Shy s'accompagnent systématiquement de « voix ». La nécessité de propreté revêt deux acceptions qu'exprimeront ces voix: Shy doit être propre (i) parce que par sa nature de femme, elle est sale (ii) Il est aussi important pour elle d'être propre car elle est fille de laitier. En d'autres termes, si Shy veut être propre ou si elle veut maigrir ce n'est pas de son initiative.

La première « voix » qui condamne Shy par l'expression de son mépris est attribuée à la famille de son époux: « Spoilt goods », his family said, inspecting the sheets, « clearly spoilt goods » (*T* 19). La voix s'élève pour condamner la féminité de Shy: le corps devient clairement ici marchandise et la femme réduite à l'état d'un objet qu'on prend et qu'on retourne. Cette dégradation du corps sur la base de sa féminité « sale » se retrouve plus loin

dans le roman lorsque « une voix » s'élève pour dire à Shy qu'elle est sale parce qu'elle a ses règles. Ce passage est important pour notre démonstration et nous avons choisi de le transcrire dans son intégralité:

They said: Sleep on the grass mat, not on your bed, they said. Unclean. And don't wash your clothes on the clothes-washing stone everyone else uses, they said. They whispered. In tones as if talking of dirt. Secret dirt. Filth. Uncleanliness. Your own stone has been provided for when you have your periods, they said. Everyone would know when I had my periods, I asked ? Shut your mouth, girl. You not ashamed ? I was cross. I got uppity [...] Periods outdo soap, I asked ? Cheeky devil, you. You should be ashamed, I was answered. You must learn, my girl, to be ashamed. Sit properly, for goodness sake. Lower your eyes when spoken to. And don't touch your father's food when you've got your periods. Unclean. And don't touch the pickle jar, because you'll make the pickles go off (*T* 55-56).

Ici, contrairement aux autres passages où les voix s'expriment, il n'y a pas de guillemets pour indiquer l'intervention d'un locuteur. La voix arrive dans le texte explicitement dénuée de tout lien avec un corps quelconque. Si, auparavant, les voix sanctionnantes qu'entendait Shy restaient vaguement attribuées à des intervenants, ici, la voix est libre de toute attache. Ce sont des règles édictées et qui visent le corps de Shy: la confrontation entre l'esprit patriarcal et la corporalité féminine est, à notre sens, à son apogée dans cette section du roman. Par ailleurs, nous noterons que, hormis l'absence de ponctuation, un autre marquage syntaxique est à considérer. Le passage est haché, saccadé puisque constitué de phrases courtes qui se résument parfois en un mot: « Unclean », « They whispered », « Secret dirt », « Filth », « Cheeky devil, you ». Plus tard dans le texte, lorsque Shy dira que quelque chose « sonne » mal, l'expression sera bien choisie. Ce qui sonne mal, c'est bien cette voix, ces voix sans corps qui lui dictent sa conduite et qui culminent avec l'intervention d'une mère que nous avons déjà identifiée comme patriarche. Lors de la scène avec le hérisson mort, Shy entend la voix de sa « mère » qui dit: « A revolting smell in here » (*T* 175). Cette voix qui juge rejoint toutes les autres voix qui, auparavant tentaient de relier Shy à la pureté corporelle. Il s'agit donc bien d'une voix faussement maternelle. Elle est pleine de mépris pour ce qui touche au corps, à la mort et aux instincts que la charogne du hérisson représente tout à la fois.

Le corps de Shy et l'écriture se retrouvent liés, en d'autres termes, il y a une solidarité exprimée entre le corps décharné, squelettique de Shy et l'écriture dépourvue de corps, hachée, comme brisée. La répétition de « They said » agit comme un martèlement intenable qui découd l'écriture, pèse sur elle. La solidarité du corps et de l'écriture est exprimée par

Bernard Brugière que nous proposons de citer ici pour appuyer notre propos: « Et puis avec ses rouages bien agencés, ses lignes névralgiques souterraines, ses zones d'ombre et de lumière qui lui donnent son modèle, ses reliefs et ses pentes d'écriture, ses failles et ses blancs ses trous et ses sutures, l'œuvre ne peut-elle être considérée comme un corps ? »²⁶². Ici, l'écriture et le corps se trouvent en liaison: l'écriture décharnée, maigre et la pauvreté des phrases courtes rappellent l'anorexie de Shy. Par ailleurs, Brugière relève également que le corps et l'État sont en correspondance de sorte qu'un corps décharné ici soit la traduction d'un État tout aussi rigide et malsain: « L'État apparaît comme une organisation unitaire fondée sur des fonctions harmonieusement diversifiées sur un ensemble de liaisons et de dépendances internes »²⁶³. L'État fonctionnerait comme un corps bien organisé, souple. Or, ici, le corps du personnage est dévasté, fait que souligne le corps du texte qui se veut haché et saccadé. Si Shy est réduite à l'anorexie, c'est aussi parce que l'État véhicule des idées culturelles obscures: « And don't touch the pickle jar... ». Croyances infondées mais arbitrairement imposées qui s'inscrivent sur le corps de la femme tout en traduisant une perversion inhérente à l'État. De ce fait, l'État, l'écriture et le corps de la femme semblent en correspondance: c'est parce que l'État en tant que corps fonctionne mal que le corps de la femme est sujet à des souffrances arbitraires. Le corps se fait trace de la culture et de l'histoire. En effet, si le corps de Shy est déconstruit c'est aussi parce que Shy est, en parallèle de sa tentative de guérir de l'anorexie, également en quête de son passé: elle veut comprendre l'histoire de son père biologique. Ainsi, Shy entreprend deux batailles contre le patriarcat: comprendre ses origines et s'écarter des règles édictées par les voix qu'elle entend: il s'agit dans les deux cas d'une reconstruction de soi et donc d'une lutte de résistance du corps qui veut « être ».

Shy doit également être propre parce qu'elle est fille de laitier: en d'autres termes, les voix semblent dire que pour mériter la nourriture offerte par le père laitier, il faut qu'elle se conforme aux règles. Ces règles relèvent d'une propreté obsessionnelle édictée par les voix: « Wash your hands, Shy, before touching the milk. Before touching the milk or your father » (T 27), « Use your right hand, Shy. Not your shit-hand [...] Half of me, the left half, stood accused » (T 27), « Taking shoes off before going into the kitchen, so the milk would be clean » (T 27), « Eating only vegetables so the milk would be clean enough to sell to clients » (T 27).

²⁶² Bernard Brugière, *Les figures du corps*, Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1990, p. 33.

²⁶³ Brugière, *op.cit.*, p. 16.

Il s'agit ici de se laver les mains et d'être propre pour le lait et donc pour le patriarcat puisque c'est le père qui dispense ici le lait et l'argent qui en découle. Le corps de la femme est méprisé parce qu'il est tributaire d'un lait paternel. Shy le relève d'ailleurs, il y a une anomalie dans cette situation: « The milk of your father. Something rings odd. Something rings weird in that » (T 27). Ce qui surprend, c'est que le père s'est approprié une fonction propre à la mère: il s'agit de la fonction liée à la naissance et à la croissance du sujet. Tout comme par le biais de la *maïeutique* socratique, le patriarcat propose une naissance alternative à Shy. En échange, elle doit lui vouer totalement son corps qui va ainsi porter les traces du patriarcat. En d'autres termes, pour mériter la nourriture première offerte par le laitier patriarcal, il faut renoncer à ce corps de femme abominable par le fait même de sa corporalité. Pour survivre dans le patriarcat, à travers son « lait », Shy sacrifie son corps en lui imposant un jeûne purificateur. Elle le dit plus loin: se purifier, c'est atteindre la sainteté et la grandeur spirituelle. Shy épouse ici les idées d'une grandeur par l'âme héritée de la philosophie antique et qui s'oppose à toute matérialité comme vectrice de perversion.

Il semblerait également que pour être apprécié dans la société que dépeint Collen, le corps occupe une place importante, ou plutôt la modélisation du corps selon certains critères occupe une place importante. L'écriture de Collen évoque un enchaînement transformatif du corps de Shy sous le regard social: elle est perçue comme trop grosse, trop maigre, belle, puis acnéique: « When I was little I remember all the old ladies sat around and cooed girl-children on their laps [...] She's plump, she's pale, she's pretty », they sang » (T 43), « Suddenly everyone started saying it: you have to be thin to be pretty. They even said you have to be thin to be healthy » (T 45). Nous retrouvons ici la voix, « they », in identifiée mais qui opère ici un véritable dictat sur le corps. Il ne s'agit plus de le rendre « propre » mais de le classer selon des critères hiérarchiques. Le systémisme capitaliste et patriarcal s'inscrit ainsi sur le corps. La publicité s'empare du corps pour le catégoriser en beau ou laid: « Suddenly there were ads against acne ; they called my face acne » (T 46). Le corps sera soumis à un rigorisme classificateur visant à un résultat bien défini: maîtriser le corps et plus particulièrement le corps de la femme qui se voit posé des paramètres: « Only this food. Not that. This food has got fat. This food has got none. This food has got calories. This has got none. This food has got cholesterol. This food has got none » (T 46). L'enchaînement accumulatif traduit ici l'enfermement qui s'impose au corps, toujours par le dictat de cette voix sans sujet défini qui s'impose néanmoins à Shy, la réduisant à être anorexique, c'est-à-dire à rejeter son corps matériel.

b) *The Rape of Sita*: la représentation de l'humiliation du corps féminin

L'humiliation du corps occupe une place capitale dans le système patriarcal: c'est en dépossédant l'individu (homme ou femme) de son corps que le patriarcat exerce son emprise. L'une des plus hautes manifestations de cette humiliation se veut être la dépossession par la force qui se traduit par le viol dans *The Rape of Sita*. C'est la scène du viol qui intervient presque en fin de roman qui nous intéressera ici pour démontrer ce que nous pourrions appeler « le jeu des corps déchirés ». « Des » corps déchirés car, dans un premier temps nous nous intéresserons à la figure de l'agresseur pour constater qu'il n'échappe pas au système non plus: il sera intérieurement brisé pour son acte. Bien sûr, la souillure la plus saillante est celle de la femme, Sita, meurtrie, mutilée à travers une scène crue et violente.

Ce que nous appelons la « scène du viol » occupe environ 31 pages du roman soit de la page 182 à 213 avec le découpage suivant: la préparation au viol, le viol lui-même et les premiers instants après le viol. C'est sur cette section que nous effectuerons notre analyse ici.

Le violeur s'appelle Rowan Tarquin et, dès son arrivée chez lui, il apparaît d'emblée à Sita comme étrange et distant: « Rowan Tarquin was distant and rather cold on the surface. But a slight agitation in him, underneath » (ROS 182). Le roman semble insister sur le fait que Rowan est divisé. D'ailleurs, son « nom » même serait l'indication d'une déchirure que nous appelons déchirure avec le Nom du Père. « Rowan Tarquin » n'est pas un nom: c'est la coagulation de deux personnages fictifs: Ravan le démon du *Râmâyana* et Tarquin le violeur dans la pièce de Shakespeare, *The Rape of Lucrece*. Que veut signifier Collen ici ? En plus d'être une absence absolue, « Buried in his own thoughts » (ROS 183), et courant le risque d'être coupé en deux par ses migraines, Rowan Tarquin n'a même pas d'existence. Il n'y a aucune volonté d'illusion référentielle ici: Rowan Tarquin est l'emprunt de deux personnages fictifs. Il n'a pas de nom, donc pas d'existence et de ce fait, pas de corps. Dépouillé d'un nom propre, il le sera inévitablement de son corps qui ne peut que porter les traces hiéroglyphiques de la déchirure qui le caractérise dès le départ. Sans nom, Rowan ne peut être doté d'un corps. Collen atteint l'apogée de l'annihilation corporelle de Rowan avec le viol qu'il choisit de commettre. En effet, après maintes hésitations, il est envahi d'un mépris intenable à l'égard de cette femme, un mépris qu'il ne s'explique pas réellement: « Destroy her » (ROS 190), « I'll hunt her down and kill her » (ROS 191), « 'I'll take her'. He hated her and all women, with

deep hatred that began in his loins and moved up into his chest and threatened to smother him if he didn't act » (*ROS* 190). Le commentaire est ici éloquent: Rowan ne semble même plus en possession de son libre arbitre. S'il n'agit pas, il se sent « menacé », « threatened ». Alors, il arrive à la résolution qui sonne encore une fois, comme dans *There is a Tide*, comme l'écho d'une voix venue de nulle part et qui n'est pas la sienne. Elle dit « 'Annihilate her' » (*ROS* 190). Nous avons donc vu que Rowan, dépossédé de son nom, de son corps qui menace de se séparer en deux, de son épouse, de son libre arbitre est le personnage de la coupure. Avec le mépris qui le pousse au viol, il atteint le sommet de cette coupure en devenant animal. Durant toute la scène du viol, Rowan est comparé à une bête sauvage: « enraged bull » (*ROS* 193), « like the grim lion, he saw her as his prey » (*ROS* 190), « The grip he had on her throat ever tightening [...] He was animal-like, proceeding with homicidal, trembling rage in his absurd act of spitting and slobbering » (*ROS* 201). Le mépris et la haine qui finissent par lui dicter sa conduite le transforment en animal, le coupant cette fois de toute humanité: Sita ne peut communiquer avec lui ou tenter de le raisonner. Collen insiste beaucoup sur cet aspect animal comme pour souligner que Rowan n'est plus lui-même, il obéit à une force néfaste: « But the words didn't get through the armour of his mad rage. The Rowan she had known, at least known a bit, was not present in this animal » (*ROS* 194).

Ce qui se passe dans cette scène pourrait se résumer en ces termes: la femme devenue proie est opposée à l'homme devenu prédateur. Il y a opposition de la femme et de l'homme sous le patriarcat car, il s'agit bien ici de l'œuvre du patriarcat comme le souligne Sita: « The patriarchy was what made her the victim » (*ROS* 203). La volonté de couper l'homme et la femme en les opposant introduit le chaos et porte atteinte à l'harmonie: le corps social est disloqué et il en sera donc de même pour le corps²⁶⁴. En d'autres termes, la section de l'homme et de la femme, leur incapacité à communiquer, pourrait s'entendre comme « sexion »: c'est-à-dire la scission des sexes. La coupure est ici générale: elle touche Sita, la victime mais également le violeur qui n'échappe pas à la section. Rowan participe à l'état patriarcal qui provoque en lui la haine qu'il éprouve envers Sita: « He was still in his woman-

²⁶⁴ A cette scène du viol où l'homme s'oppose comme prédateur à la femme, Collen oppose une autre scène: celle de Sita et de Dharma: « second time they first meet unbelievable » (*ROS* 107). Cette scène d'amour entre Sita et Dharma est écrite sans ponctuation comme pour souligner l'harmonie totale entre l'homme et la femme par opposition à ce qui se passe ici. La brisure, la coupure omni-présente dans la scène du viol est contrebalancée par une symbiose de corps comme pour bien souligner que l'un des deux extraits s'articule autour de l'unicité de l'homme et de la femme alors que l'autre relève de la coupure. C'est dans la fusion homme/femme et non dans l'opposition homme/femme que l'Etat s'accomplit. Cette idée d'une unité parfaite entre l'homme et la femme se lit non seulement à travers cette scène d'amour dénuée de ponctuation mais aussi à travers la présence de l'androgynie chez Collen. L'homme et la femme en un seul être: telle semble être l'aspiration synchrétique, la proposition de « dépassement » de *The Rape of Sita*.

hating state. A state. The state. The colonial state. The capitalist state » (ROS 202). Le corps et l'État ne font plus qu'un de sorte qu'un État déchiré impose un corps tout aussi déchiré. Rowan a peur: « And what if Dharma finds out ? Will he kill me ? (ROS 189), « I'll be ruined if I am found out » (ROS 189), « His eyes glazed with hatred and fear » (ROS 193). Déchiré par des sentiments ambivalents envers cette femme qu'il voudrait épargner sans parvenir à le faire le présentent comme une victime de l'esprit du patriarcat qui plane dans cette scène comme les voix qui planent dans *There is a Tide*. Tous les deux, homme et femme finiront enterrés par l'État: Rowan, coupé en deux, s'enterre dans ses pensées alors que Sita enterre le souvenir de son viol dans sa pensée. Deux corps, deux victimes: Rowan s'enterre vivant « in his own thoughts » alors que la mémoire de Sita se métaphorise en corps enfoui sous la terre: « that corpse you planted last year in your garden » (ROS 53).

Qu'en est-il de la victime ? Le mépris et la haine qu'inspire le corps de la femme finissent donc par l'emporter et Rowan viole Sita.

L'élément saillant de la scène, ce sont bien sûr les violences répétées et brutales qu'expose le roman. Lorsque Rowan se décide, il commence par un coup au visage de sa victime qui s'évanouit: « He came in and struck her across the face with a flat hand » (ROS 191). Lorsque Sita se réveille, Collen donne immédiatement à la douleur ressentie par la victime une dimension plus large que celle de son propre corps: « Now pain. Now confusion. *Wasteland* flying across room, like lost soul, *Wasteland* knocking over ashtray on carpet » (ROS 192). Déjà, le viol de Sita rappelle la Terre Vaine de T.S Eliot: la première idée qui suit le viol est celle d'une extension de cette agression à toute une terre qui lui devient solidaire, « a world-weary cry of despair or a sighing after the vanished glories of the past »²⁶⁵. Pour reprendre les termes de Bernard Brugière, le corps a la faculté d'être métaphorique d'un espace géographique, d'une situation: « Mais l'expansion métaphorique totalisante du corps ne s'arrête pas là. Aussi englobant sinon plus que le corps politique, on trouve ensuite le corps géographique, tellurique ou même cosmique »²⁶⁶. À cette section/ « sexion » des corps animée par l'esprit du patriarcat et qui cause le viol, Collen oppose ici une solidarité entre le corps mutilé et tout un espace. Cette solidarité du corps, que nous appellerons solidarité compatissante, est d'ailleurs ce qui sauvera Sita. Lorsqu'elle réalise qu'il n'y a plus rien à faire, Sita s'oublie et pense aux autres « corps » mutilés par une souffrance analogue:

²⁶⁵ Cleanth Brooks, « The Waste Land: Critique of the Myth », in *A Collection of Critical Essays on the Waste Land*, Jay Martin (dir.), New Jersey: Prentice Hall, 1968, p. 68.

²⁶⁶ Brugière, *op.cit.*, p. 17.

She was crucified. Nails in each hand. In both feet. She lay completely still. Thought of all the women of the world that suffer this disgusting spectacle from husbands, night after night. The children forced into incest. And the ordinary rapes like this one. 'Jesus Christ'. Spear in the side. Forced in. She thought of Noella » (*ROS* 208).

Le corps de Sita devient un corps universel, souffrant les douleurs de l'autre: la fusion ici vient rompre le schéma d'opposition qui campait la scène du viol.

Ainsi, la scène du viol se découpe en plusieurs « réactions » ou tentatives de réactions de la part du corps de la victime: Sita commence par tenter de lutter. Elle essaye de réfléchir et tente de repérer une issue de secours: « It was like being trapped in a cage with a wild animal, like a lion or a tiger » (*ROS* 200). Puis elle tente de discuter avec Rowan, tantôt en argumentant, tantôt en élevant la voix. Sita est alors encore dans le schéma d'opposition dans lequel Rowan l'a installée. Rien ne marchera car, pour Collen, Rowan est déjà animal de sorte que toute tentative de communication soit impossible. Ensuite, Sita passe à la deuxième étape: « she played dead. Stopped struggling. She lay still. Seem to give up. Pretend it's all over » (*ROS* 201). Cela arrête Rowan un court instant mais Sita demeure alors dans le schéma animalier de la proie et du prédateur, donc dans le schéma d'opposition des corps. Elle joue ici à la proie qui fait semblant d'être morte afin de décourager son agresseur. Rowan reprend son assaut. La troisième démarche de Sita est alors la bonne. Dépossédée, tout comme Rowan de son humanité pendant un moment, elle décide de se la réapproprier. Nous l'avons dit, le patriarcat engendre un jeu d'opposition bestiale entre un homme, devenu prédateur et une femme, devenue proie. En acceptant ce rôle, Sita ne peut, en effet, qu'être la victime du patriarcat. Elle endosse le rôle de la proie et se dépouille, tout comme Rowan de son humanité. C'est lorsque Sita décide de reprendre le contrôle de son corps que la scène bascule: « 'Leave me alone. Take your hands off me. I can take my own clothes off » (*ROS* 203). Sita décide de se déshabiller seule. Le corps se dresse face à l'agresseur et l'effet ne se fait pas attendre. Rowan tremble et perd possession de ses moyens: « Rowan shrank. He quaked. He was terrified. He trembled. He whimpered. He lowered hi seyes from her body » (*ROS* 204), « He hesitated. What should he do now ? » (*ROS* 206). Sita reprend alors possession de son corps et accepte l'idée du viol en faisant corps avec l'ensemble des corps mutilés universels. En d'autres termes, c'est la dimension cosmique du corps en symbiose avec le corps universel qui donne la « victoire » à Sita: le corps surplombe l'animal qui veut le soumettre. Si le viol a bien lieu, il perd de sa violence et de son humiliation: Sita contourne la soumission voulue par le patriarcat. Si le résultat de cette scène est bien une atteinte faite au

corps: « Her body desecrated. Not of itself. Just a shell. But, her being. Sacrilege » (*ROS* 209), Sita dépasse l'état de victime voulue par le patriarcat.

Par le jeu des corps, poussés l'un contre l'autre, dressés à se faire mal, il ne semble pas y avoir de réel gagnant. La mutilation voulue par le patriarcat et accomplie par Rowan se traduit, certes par la blessure au corps féminin mais aussi par une brisure posée sur le corps masculin. Cette idée est soulignée par le retranchement de Rowan dans son corps silencieux et désormais brisé par cette migraine qu'il redoutait tant et par le retranchement de la mémoire de Sita qui, en quelque sorte, enfouit un corps blessé de femme en attendant qu'il puisse refaire surface.

c) *Getting Rid of It*: l'exposition du corps dysphorique

Le corporel est, pour le patriarcat, en contradiction avec ses aspirations de grandeur à travers la « non-matérialité » qu'il oppose à la femme porteuse de la matérialité corporelle. Ainsi, la plus inacceptable des manifestations matérielles se trouve être la naissance naturelle car il s'agit à la fois de mettre un corps au monde tout en signifiant l'exclusivité de la femme à cet acte. La philosophie s'est alors acharnée à instituer, avec l'appui de la religion par la suite, un autre type de naissance, une naissance spirituelle. *Getting Rid of It* traite du corps de la femme dans sa fonction reproductrice. Mais il ne s'agit pas d'une maternité menée à terme ou heureuse: le roman fait de la maternité et du sordide deux éléments allant de pair. Le corps est doublement sanctionné: pour sa matérialité et aussi pour sa capacité à donner vie. Les images de douleurs imposées au corps de la femme sont le fait du patriarcat et plus exactement par l'idéologie patriarcale portée par les lois et l'institution du mariage. Le patriarcat veut réduire le corps de la femme jusqu'à l'anéantissement total, l'invisibilité voire l'animalité. Enfin, nous verrons que le corps chez Collen est sordide, comme pour dire qu'il est bien marqué par le contexte dans lequel il évolue: le corps pourrissant, scatologique renvoie au patriarcat l'image d'une corporalité qu'il ne veut pas voir.

La maternité semble étroitement entourée par tout un système de réglementations légales qui vise à s'appropriier le corps de la femme. Nous retrouvons là l'image antique du ventre de la femme comme propriété exclusive de la société masculine, ce qui pousse les femmes dans *Getting Rid of It* à s'exclamer: « *Women are not rabbits. Nor are we incubators* » (*GR* 100). Ce qui est illégal dans la société de Collen, c'est l'avortement et ce

sera là tout le dilemme du roman qui expose toutes les souffrances découlant de cet interdit qui frappe le corps féminin. La première image de souffrance intervient avec Jumila et son sac en plastique: « And the blood Drip Drip Drip » (GR 5). Le « Drip Drip Drip » est répété une page plus loin: petit bruit insistant et martelant qui rappelle certes l'horreur rattachée à l'image du sang mais aussi « l'obstination » du patriarcat: « drip drip drip » persiste comme ces lois que les trois femmes tentent de fuir tout le long du roman et pourtant, le système, obstiné, s'acharne à les suivre.

Cette image de souffrance imposée à la femme par le patriarcat qui s'acharne se retrouve ailleurs dans le roman avec l'image des mouches bleues et des guêpes. En effet, le sac en plastique, contenant du fœtus mort, finit par attirer des mouches. Détail sordide mais qui se veut lourd de sens. Voici les deux images qui parlent des mouches pourchassant les trois femmes et leur « secret »:

« And over the bag flew the green fly. Thank god for grass. Only one green fly. Blue and black and silver and green » (GR 18).

« 'It'll start rotting,' Sadna Joyna said in a whisper. Still only one green fly. Blue silver black green. It stuck like glue » (GR 68).

« There's outside trouble for you. In the form of green flies on the bag. Seven. Eight. Nine. Black blue green silver » (GR 116).

Ces mouches vrombissantes et colorées indiquent de façon ostentatoire qu'il y a eu « crime »: elles sont les voix du patriarcat qui vrombissent pour rappeler aux trois femmes qu'elles sont coupables. Ces mouches rappellent inévitablement les Erinyes de la pièce d'Eschyle, *Les Euménides*²⁶⁷. Les Erinyes aussi appelées furies sont les filles de Gaïa et d'Ouranos. Au nombre de trois, elles sont chargées de rappeler à un coupable son crime en le pourchassant inlassablement de leurs cris. Assimilables à une malédiction terrestre, elles s'attaquent à Oreste dans la pièce d'Eschyle car celui-ci a tué sa mère, Clytemnestre pour venger son père, Agamemnon. Néanmoins, Oreste sera jugé par un tribunal et sera déclaré innocent. La déesse Athéna proposera alors aux Erinyes, qui se voient dérobé leur coupable matricide, de devenir des déesses bienveillantes: les *semnai* (les vénérables). Elles accepteront. Nous nous sommes permis cette digression car ici, ces mouches qui vrombissent autour des femmes porteuses d'un crime (aux yeux du patriarcat) seront par la suite pardonnées: les mouches s'en vont, le fœtus sera enterré. Les furies au service du patriarcat n'auront pas raison de Jumila et de ses amies. La pièce d'Eschyle indique une fin « heureuse »

²⁶⁷ L'*Orestie* est une trilogie dramatique d'Eschyle représentée en 458 av. J.-C. *Les Euménides* est la troisième pièce de cette trilogie après *Agamemnon* et *Les Choéphores*.

pour ce qui est de l'accusation portée à un présumé coupable de sorte que Collen indique que malgré les tentatives du patriarcat, les trois femmes trouveront l'absolution.

Cette idée d'une « chasse » obstinée qui se soldera néanmoins par un échec du patriarcat se retrouve aussi avec l'image des guêpes qui piquent Rita dans son rêve: « Anyway, I ran off, wasps trailing behind me like mad.' » (GR 130). Les guêpes pourraient signifier un renvoi à la pièce d'Aristophane intitulé *Les Guêpes* et écrite en 422 av. J.-C. Voici ce que dit cette comédie: Un homme de loi, répondant au nom de Philocléon est enfermé chez lui par son fils, Bdélycléon parce qu'il est accusé de juger trop sévèrement lors des sessions au tribunal. Le vieil homme bâcle les jugements pour rentrer au plus vite chez lui. Il tentera de s'enfuir de son domicile devenu prison mais sera intercepté par son fils qui explique alors au Chœur et aux autres juges déguisés en guêpes et venus soutenir leur collègue que les juges sont manipulés par la démagogie. Finalement, Philocléon acceptera de renoncer à jouer au juge. Ici, l'élément clé de la pièce se veut être la dénonciation de jugements et donc de lois arbitraires. Lorsque dans son rêve Rita est pourchassée par des guêpes, elle l'est en réalité par le dictat arbitraire du patriarcat. Blessée par son mari, ses douleurs sont transposées dans le rêve en piqûres douloureuses. Bien que Rita meure sous la pression patriarcale, l'allusion à *Les Guêpes* permet une satire²⁶⁸ implicite du système qui est voué à l'échec. D'ailleurs, Cyril Blignault, époux de Rita est représenté dans le rêve comme ridicule, pleurnichant après des brûlures d'estomac et quémendant à son épouse de le porter sur ses épaules jusqu'à l'hôpital: « Cyril started to cry. Yes, burst into tears. « Oh !what pain I'm in [...] I'm gravely, desperately, mortally ill » (GR 133): les guêpes patriarcales, virulentes et douloureuses finissent par sombrer dans le ridicule et l'impuissance.

Toujours est-il que les souffrances corporelles indiquées dans *Getting Rid of It* relèvent de la pression légale exercée par le patriarcat. Contraintes à la fuite et à la dissimulation, le corps devient porteur de l'idéologie carcérale qui imprègne la société. Jumila saigne: « I'm all right. I'm still bleeding a little bit, that's all » (GR 24): au lieu d'être hospitalisée ou au lieu d'avoir reçu une assistance médicale durant la perte de son fœtus, elle est vouée à elle-même et à la peur d'être repérée par le système. Goldilox aussi vivra la douleur d'un avortement spontané et ne devra son salut qu'à l'aide d'une voisine: « Together they pulled out the clots and the tiny fœtus and everything » (GR 59). Collen donne les détails sordides et douloureux auxquels la femme est contrainte en silence. Jayamani ne se remettra

²⁶⁸ La satire tourne en dérision afin d'amener à la prise de conscience. Elle a une visée didactique.

pas de son avortement, elle en sera mutilée à vie: « it was already septicaemia (GR 84), « I had had this septic arthritis and I'm crippled see how I walk all doubled over like an old lady » (GR 35). Le corps disloqué de la mère est exposé pour dire le pouvoir des lois sociales: parce qu'elle est corps, parce qu'elle doit appartenir à la société en tant que reproductrice, la femme est brimée. Cette fonction de reproduction doit impérativement être maîtrisée car c'est celle qui échappe le plus au patriarcat.

En plus des lois régissant le « ventre » de la femme, le patriarcat repose également sur un autre appareil idéologique vecteur de souffrances: il s'agit de l'institution du mariage. Tout comme Eve est soumise à Adam dans la deuxième version de la genèse, la femme doit être soumise à son époux. Des images de souffrances portées au corps accompagnent cette règle. Parce que Rita a osé désobéir à son mari et osé fuir son foyer pour une journée récréative, elle sera battue et Sadna, sa complice violée: « When he found out, he beat Rita up. Then he tied her up. Then he hauled Sadna in and raped Sadna in front of her » (GR 127). Les épouses de notables se suicident dans *Getting Rid of It* comme pour effectivement se débarrasser de leur prison en même temps qu'elles se débarrassent de leur vie. La multiplication de suicides par le feu pour Sara, par l'eau pour Rita ou encore avec un rasoir pour Liz témoigne de la violence qui auréole le mariage. Le corps féminin est mutilé en étant approprié par un époux.

Au-delà de l'appropriation, le patriarcat vise également l'anéantissement du corps de la femme. Idéalement, cette aberration qu'est le corps devrait disparaître. La femme est réduite à l'invisibilité voire à l'animalité. Le corps se désagrège pour se rendre invisible: « Lucky they're invisible. There's trouble written on their bodies now [...] » (GR 5). Pour tenter de survivre à la persécution omniprésente, une seule option pour le corps: disparaître. Cette faculté permet de passer inaperçu et donc d'éviter les problèmes: « Goldilox Soo who fall into the category of fairies and sweepers and *deevies* and cleaners and elves who are invisible to others » (GR 6). L'avilissement, la réduction du corps, c'est aussi le rendre animal, lui dérober son humanité. Ainsi, Rita devient une « mule » pour son époux à travers cette scène humiliante que Collen détaille:

« Of course, of course. Get on up.

I put him on my back.

Give me a bridle, my dear wife, in case I fall off » (GR 134).

Puis, Cyril demandera un fouet. Enfin, sa victoire atteinte, il s'escafflera: « Rita Harold was a stupid old mule. I've sold her, along with a rather fine octopus I speared in the lagoon today. Like I speared you' » (GR 136).

Le corps, dépossédé de son humanité est aussi susceptible d'être dépecé: réduit, démembré il est pourrissant, horrible, éclaté. Collen affiche sans détour le scatologique: « It'll started rotting [...] » (GR 68), le corps du fœtus est dépeint comme un déchet: « *Just chuck it into the canal*. Of course there wasn't any water in the canal. Just dirt » ([sic]GR 47), « For the other rubbish, they employ this Millers' Company man to check on Klinkwik's rubbish every day » (GR 18), « Found in the Civil Hospital, a fœtus in a plastic bag in a *poubelle* with the other usual detritus » (GR 27). L'association du fœtus et des ordures choque et c'est bien l'idée de provocation que recherche ici Collen. Le corps devenu ordure, pourchassé par des mouches, saignant renvoie au patriarcat toute l'horreur que suscite l'image psychique du corps. Comme le souligne Bernard Brugière: « A la peur d'être dévoré par l'animal totem (le père), il faut ajouter une crainte plus archaïque portant sur la mère, voire sur une partie de la mère »²⁶⁹. La mère symbolise, par sa corporalité, la menace d'engloutissement, d'anéantissement du sujet. Elle est la chair qui conçoit le sujet alors qu'il est encore informe, démembré. La décomposition rappelle non seulement au sujet ses origines en tant qu'absence mais lui rappelle aussi le pouvoir de la mère: « Outre les déformations et mutilations, la grande menace ici est celle d'une décomposition psychique et physique du sujet »²⁷⁰. À la fois liée à la vie et à la mort parce qu'en donnant vie, elle introduit à la mort, le corps de la mère associé à des images de douleurs renvoie le patriarcat à ses craintes « archaïques ». En exposant le corps mutilé de la mère, Collen renvoie au patriarcat l'image de ses peurs profondes. À travers les images sanglantes, la naissance par le corps reprend paradoxalement ses droits: le démembrement rappelle les origines d'un sujet encore sans membres, encore embryonnaire et auréolé de sang. D'ailleurs l'image du sang se veut à la fois vectrice de souffrance mais aussi de libération: le corps libère des liquides et en acceptant ces épanchements, il s'agit d'accepter toutes les fonctions autres du corps, dont la naissance ; Chez Collen, les hommes ne veulent pas entendre parler d'avortement ou de fœtus. Le sang est explicitement décrit comme un élément à cacher: « Like checking your periods aren't drip drip drip. So as not to offend anyone » (GR 114): le sang des menstrues, le sang tout court ne veut pas être vu par la société. En l'exposant, Collen rétablit le corps dans ses fonctions:

²⁶⁹ Brugière, *op.cit.*, p. 25.

²⁷⁰ Brugière, *op.cit.*, p. 24.

producteur de sang, d'excréments (« I've peed in my pants, Rita » (*GR* 124)), susceptible de pourrir, le corps est accepté dans l'ensemble de ses fonctions, dont la reproduction.

L'État patriarcal trouve donc ses racines dans les origines même de la société humaine. Ces racines touchent à l'inconscient, à ce qui constitue la base même d'un sujet pensant et existant. À la base de la société, il y a ce père terrible et coercitif qu'il faut respecter sous peine de punition. Ces idées conceptuelles étayées par la psychanalyse et par les sociétés primitives qui en ont émis l'intuition seront appuyées par la métaphysique chargée d'apporter un soutien rationnel aux idées patriarcales.

Nous avons voulu démontrer dans cette première partie que les romans de Collen ciblent un État bien particulier. Nous en avons délimité les contours et nous avons établi que l'État en question se voulait à la fois capitaliste et patriarcal, ces deux notions étant en écho. En quelques lignes récapitulatives: l'État capitaliste et l'État patriarcal se construisent autour du systémisme, de la hiérarchie et de l'oppression.

L'État capitaliste, en tant que structure comprend, nous l'avons vu, une Infrastructure ou base économique et une Superstructure. L'Infrastructure est exposée chez Collen à travers l'exemple d'une bourgeoisie pervertie et parasitée par son succès économique. Nous avons relevé à ce propos l'exemple du psychiatre, victime de son succès professionnel et de sa condition de bourgeois. La Superstructure, quant à elle, relève du jeu des Appareils Répressifs et des Appareils Idéologiques d'État. Collen met ici l'accent sur la violence inhérente à ce système où l'identité du sujet est instable, parasitée par un passé colonial omniprésent en filigrane. Ainsi, les Appareils Répressifs, vecteurs d'une violence affichée se retrouvent à travers la force policière, l'armée ou encore la Cour. Dans tous les cas, Collen expose des forces à la fois injustes et ridicules par leurs excès. Les Appareils Idéologiques tels que la famille dans le roman *Boy* sont systématiquement associés à l'enfermement. Collen fait de l'absence de liberté la caractéristique phare des divers Appareils chargés d'entretenir le système étatique.

Nous avons vu par la suite, que l'État exposé par Collen pouvait également, en accord avec ce que dit l'auteur elle-même de l'État qu'elle décrit, être qualifié de « patriarcal ». La seule divergence, c'est que le patriarcat, en tant que système d'oppression et de production est un système de « non-valeur »: la « production » en question n'a pas de valeur marchande. Ceci étant, l'État patriarcal, chez Collen est bien présent par les diverses atteintes portées à la

femme qui en est l'opprimée principale. L'État patriarcal repose sur tout un enchaînement de « justifications » visant à conforter l'idée que la femme doit être opprimée. Nous avons identifié ces « justifications » comme étant de nature psychanalytique, anthropologique et métaphysique visant ainsi à démontrer que les origines de la société dite patriarcale coïncident avec les origines même de toute forme de société en tant qu'organisation systémique reposant sur des lois, la première loi étant celle du Père.

En tout état de cause, Collen dresse un tableau de la société qu'elle choisit pour ses romans. Tableau quelque peu subjectif car teinté de négatif permanent et ciblant systématiquement la bourgeoisie et les hommes. La bourgeoisie se veut soit autodestructrice ou ridicule par ses excès alors que l'homme est soit violeur ou époux violent. Les rares figures masculines positives sont des amis/ complices de la femme allant jusqu'à s'identifier à elles par moments. Le tableau social de Lindsey Collen est sans appel: il n'y a pas de demi-mesure en ce qui concerne les couleurs choisies: elles sont toutes négatives et appellent de ce fait à une remise en question qui se voudra tout aussi subjective. Pour l'instant, néanmoins, nous nous sommes cantonnés à la première phase du système politique énoncée par Rancière, à savoir l'exposition de l'ordre policier, l'ordre initial, l'arrière-plan qui sert de point de départ. La politique, quant à elle, intervient comme « stance », comme prise de position. Collen expose au préalable l'État auquel elle va ensuite s'attaquer en prenant position contre lui. Ce sont ces prises de position qui constitueront la prochaine étape de notre recherche.

Deuxième partie. La politique de la littérature: les stratégies de remise en question et de dénonciation de l'État policier

« La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps »²⁷¹.

Dans notre introduction, nous avons associé le concept de politique à trois étapes distinctes que nous nous proposons de rappeler succinctement: le processus politique comprend une phase d'exposition, de remise en question et de dépassement²⁷². Nous abordons ici la deuxième étape du processus, à savoir, l'étape que Jacques Rancière appelle « déchirure » de l'ordre premier et qui peut tout aussi bien s'entendre comme la remise en cause, le questionnement voire la subversion d'un ordre existant.

Rancière insiste plus en avant sur une autre notion qu'il attribue à la politique. Il s'agit de la notion de « commun ». Revenons un instant à notre citation liminaire: « La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps ». La première idée qui s'en dégage est celle d'un constat. « Voir », c'est d'abord constater un visible et « dire », c'est faire un commentaire, destiné à autrui, à un locuteur autre qui a aussi connaissance de ce même visible et qui a aussi possibilité de faire son propre commentaire. Ainsi, pour Rancière, pour qu'il y ait politique, il faut un « commun », une base qui sert de constat et de point de départ à la remise en question de ce constat.

²⁷¹ Rancière, *Le Partage du Sensible, esthétique et politique*, op.cit., p. 14.

²⁷² Voir l'introduction, p. 49-56.

La politique de Rancière serait une formule à trois ingrédients: A, B et C. A serait l'existence d'un commun (que nous avons préalablement identifié comme L'État policier/patriarcal). B marque le début de la politique lorsqu'il y a « dégage­ment » de « parts exclusives » à partir de ce commun. Nous entendons par « parts exclusives » toute manifestation individuelle, différentielle qui relève de la liberté de chacun. Rancière rejoint ici Arendt avec le concept de différenciation qui marque le départ de la politique. Le commun constaté et discuté, débattu, partagé en « parts » individuelles. L'ingrédient C sera, de ce fait, ce que nous appellerons les « manifestations visibles » de ce partage du commun en parts exclusives. L'ingrédient C relève de l'acte du partage, de ses manifestations. Voilà ce que dit Rancière de la politique qu'il appelle donc « partage du sensible »:

Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage

Nous retrouvons les éléments clés de la politique qui sont la différence, la liberté relevant de cette différence et l'existence d'un commun partagé.

Ce qui nous intéressera plus particulièrement ici ce sont les « manifestations » du partage de ce commun, c'est-à-dire, comment le différentiel se manifeste et intervient sur une réalité commune. Nous pourrions dire que dans son *Partage du Sensible*, Rancière énonce trois manifestations saillantes de la différenciation politique qu'il cite à titre d'exemple.

Il y a d'abord la parole qui détermine que tel ou tel « animal » ait « part au sensible ». C'est parce qu'il est doué de parole que l'homme peut intervenir sur la réalité commune, ce qui amène Aristote à cette conclusion: « L'animal parlant [...] est un animal politique »²⁷³.

Puis, Rancière parle de l'art comme manifestation de la politique, notamment à travers le théâtre et l'écriture. Les pratiques artistiques sont « des « manières de faire » qui interviennent dans la distribution générale des manières d'être et des formes de visibilité »²⁷⁴, pour le dire autrement, l'art introduit de nouvelles manières de faire qui viennent impacter sur celles déjà existantes et connues, l'art va travailler à ouvrir d'autres identités, à offrir un nouveau partage des espaces et des idées. Rancière cite le cas spécifique de l'écriture qui, « s'en allant rouler à droite et à gauche, sans savoir à qui il faut ou il ne faut pas parler, [...]

²⁷³ Rancière, *Le Partage du Sensible, esthétique et politique, op.cit.*, p. 13.

²⁷⁴ Rancière, *Le Partage du Sensible, esthétique et politique, op.cit.*, p. 14.

détruit toute assise légitime de la circulation de la parole, du rapport entre les effets de la parole et des positions des corps dans l'espace commun »²⁷⁵.

L'écriture est explicitement présentée ici comme remise en cause d'un commun et donc comme ayant part à la politique. Si, dans un premier temps, l'art et l'écriture se contenteront d'imiter la réalité extérieure, d'être la représentation d'une « surface » « de signes muets, privés du souffle qui anime et transporte la parole vivante »²⁷⁶, dans un deuxième temps, ils s'enrichiront « d'une vie, d'une profondeur spécifique, comme manifestation d'une action, expression d'une intériorité ou transmission d'une signification »²⁷⁷.

Ce sera tout l'objet de notre travail ici: à savoir « comment » la littérature « manifeste » le partage du sensible, comment elle taille sa place au différent et à la libre expression de celui-ci.

Ces manifestations, Vincent Jouve les appelle « valeurs » du texte. Les valeurs du texte sont celles qui, ayant pour point de départ les valeurs extratextuelles, se basent sur elles pour définir une autre réalité induite par le texte. Il y aurait un rapport d'échange permanent entre le texte et son contexte d'émergence. Non seulement l'œuvre littéraire commente le monde extérieur mais elle en est également tributaire car, elle portera, malgré elle, les traces et les influences d'un contexte qui lui préexiste: « ce contexte déterminera, au moins en partie, la forme et le fond de toute création, de toute activité artistique »²⁷⁸ de sorte qu'aucune « œuvre d'art quel que soit son genre et son sujet, ne peut être politiquement neutre »²⁷⁹. C'est ce contexte d'émergence en communion directe avec l'œuvre que Pierre Bourdieu appelle « champ littéraire », notion que nous avons déjà évoquée²⁸⁰ et qui réapparaît ici parce qu'elle renvoie à ce « monde visible » commun qui participe de la politique. Il y aura, entre l'œuvre et le « monde visible » un échange réciproque et permanent. Par principe, le « champ littéraire » ou contexte d'émergence de l'œuvre, est, pour Bourdieu, encline à susciter la remise en cause permanente. Le champ littéraire fluctue et ces fluctuations seront ressenties dans les œuvres naissantes: « le champ littéraire [...] est un champ de forces agissant sur tous

²⁷⁵ Rancière, *Le Partage du Sensible, esthétique et politique, op.cit.*, p. 15.

²⁷⁶ Rancière, *Le Partage du Sensible, esthétique et politique, op.cit.*, p. 19.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ Jean Jacques Lecercle, Ronald Shusterman, *L'emprise des signes: débat sur l'expérience littéraire*, Paris: Seuil, 2002, p. 154.

²⁷⁹ *Ibid.*, 208.

²⁸⁰ Voir page 1.

ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent [...] en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces »²⁸¹. Le champ littéraire est, par essence, animé de « luttes », de remises en cause et, en tant que champ d'émergence de la littérature, il rattache d'emblée cette dernière à la politique. L'œuvre échappe ainsi en partie à l'auteur et appartient à un ensemble commun: elle est rattachée à un monde commun et en subira les influences qui lui préexistent. En définitive, l'œuvre n'aura de valeur que celle qui la relie au monde extérieur. Son succès dépendra, non pas de l'auteur mais de sa capacité à commenter ce « commun » extérieur et à en représenter les contours. En d'autres termes, le texte littéraire, en tant que production artistique située dans un champ d'émergence défini, a, par essence une valeur politique. Sa « valeur » dépend de son rattachement à son contexte d'émergence et de sa capacité à en discuter. Comme le souligne par ailleurs Jouve,

Si le texte propose sa propre vision du bien et du mal, il le fait en jouant sur des représentations qui existent hors de lui et indépendamment de lui [...] Les valeurs inscrites dans le texte ne se laissent donc appréhender qu'à travers les relations implicites qu'elles entretiennent avec les valeurs extérieures au texte²⁸².

Selon un dispositif textuel précis, la littérature va reprendre les valeurs existantes pour les retravailler et c'est bien de ce dispositif textuel dont il sera question ici.

Nous proposons dans un premier temps de voir comment se manifestent les « valeurs » du texte, comment à travers les personnages et leurs différentes techniques d'expression, le texte reprend à son compte des valeurs communes pour les travailler à une autre dimension. Cette étude des valeurs du texte à l'appui des romans de Collen seront la première étape de la manifestation de la politique chez l'auteur. Nous verrons également que la relation existant entre les personnages, les échanges avec l'autre poussent au dépassement de soi rejoignant ainsi la définition de la politique en tant que dépassement permanent ouvrant la voie au différentiel. Nous verrons comment les personnages, à travers un regard, une fonction spécifique au sein du groupe social, leur expression langagière et leurs convictions mettent en exergue le/les messages du texte. Les mots vont même jusqu'à prendre vie, prendre corps de sorte que dire devienne « faire ». Enfin, nous verrons comment à travers une prise de position féministe, l'auteur confère à ses romans une dimension de tension permanente entre le

²⁸¹ Bourdieu, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, op.cit., p. 323.

²⁸² Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris: P.U.F, 2001, p. 15.

masculin et le féminin: l'homme et la femme y sont en opposition avec un schéma de lutte permanent faisant du texte, le lieu palpable de la déchirure.

Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons, toujours dans une optique de repérage des « manifestations » de la politique, à la forme même du texte. Comment est-ce qu'un texte « fait » politique parce qu'il « est » texte ? Au-delà des valeurs qu'il présente à travers son contenu, il est, de par sa forme, son contenant, un outil politique par essence. Le texte se sert de techniques précises pour dire et impacter, il emprunte à différents genres et mettra, par moments, à contribution une graphie spécifique. Nous nous écartons là des valeurs exprimées par les personnages pour entrer dans un aspect plus « technique » de l'expression de la politique comme déchirure du corps « plat » du texte. Le corps de texte sera susceptible, en lui-même, d'exprimer la différence à travers les éléments formels qui en constituent la structure, le paratexte. La narration ainsi que les interventions d'autres textes, de points de vue divergents et de genres différents

Chapitre I. Le texte: producteur

« d'effet-valeur »

Lorsque Vincent Jouve parle d'un «effet-valeur»²⁸³ du texte, il s'intéresse aux valeurs clairement exprimées par le texte, autrement dit aux messages que tente d'induire le texte. La vraie valeur d'un texte sera sa capacité à amener le lecteur à être, en quelque sorte, happé par ses messages de sorte qu'il abandonne momentanément ses convictions pour se laisser séduire par le texte et ses valeurs. C'est l'aboutissement de cet impact recherché qui déterminera la puissance politique du texte.

C'est avant tout le personnage qui se veut le premier porteur des particularismes que cherche à mettre en exergue le texte. De fait, le texte aura besoin d'un support, d'un représentant et ce sera au personnage de lui prêter autant d'outils que sont le regard, une situation sociale indicatrice d'une fonction, une position éthique et un langage spécifique.

Ainsi, le regard que porte le personnage sur une situation donnée l'inscrit en rupture du contexte social. À travers le regard qu'il porte sur un événement ou un tableau figé dans la description narrative, le personnage se retrouve happé par une prise de conscience qui, très souvent l'amène à prendre position, à interrompre ce qu'il fut pour laisser émerger la différence, se faisant ainsi sujet politique. Il choisit de fuir la société, de s'en méfier ou alors de lui résister en devenant autre, parfois animal, parfois invisible.

Les personnages de Collen expriment aussi leur marginalité, leur différence, à travers une situation sociale les dérobant aux sentiers battus. Sans emploi, en perpétuelle évasion et en recherche constante d'un ailleurs qu'ils satisfont parfois par le biais d'une étroite étreinte avec la nature, les marginaux de Collen sont issus du petit peuple et entendent bien le rester. Leur situation hors de la sécurité infrastructurelle leur confère une identité en rupture de l'ordre établi.

Par ailleurs, ce que nous appellerons « éthique » chez les personnages principaux de Collen, se caractérise par leur « manière d'être », c'est-à-dire par une attitude qui trahit les

²⁸³ Jouve, *Poétique des valeurs*, op.cit., p. 11.

prises de position qu'ils épousent. Les personnages colléniens recherchent avant tout le dépassement: aller vers l'autre lieu ou encore aller vers l'autre en s'oubliant soit par acte solidaire ou poussés par un élan d'amitié profond.

Enfin, prendre position et s'inscrire en marge de ce qui est passé aussi, chez Collen, par le langage. Les personnages disent ce qu'ils pensent et s'en prennent volontairement à la censure qu'ils contournent. L'auteur mettra l'emphasis sur un langage fort, craint par l'ordre policier et dont le texte se charge, par différents procédés, de souligner l'impact et la force. Les personnages permettront de voir comment les mots prennent vie, comment ils se font chair, c'est-à-dire, comment le jeu entre les personnages permet, à l'appui des techniques textuelles d'atteindre un effet performatif du discours: la politique force la lettre à quitter la page pour se faire acte et dépasser ainsi sa propre nature.

i. Le « regard » du personnage

Le « regard » du personnage du texte est, tout comme le « regard » en situation extratextuelle, porteur d'un code qui trahit un sentiment, une émotion particulière. Par « regard », nous entendrons le jugement qui découle d'une ou de plusieurs observations qu'opèrent les personnages à partir d'une situation donnée. Les personnages observent et s'interrogent et, à partir de cet instant se décide, parfois inconsciemment une prise de position future. Nous proposons de voir dans trois des romans de Lindsey Collen, *There is a Tide*, *The Rape of Sita* et *Getting Rid of It* comment un regard spécifique rattaché à un personnage et dans une situation donnée, se veut en correspondance avec les valeurs saillantes que veut exprimer le texte en question. Puis, nous proposerons, à l'aide d'une succession de tableaux, de voir dans chacun des romans un exemple de regard, un « type » de regard et la charge émotionnelle qu'il implique. L'observation dégagée à travers le regard éveille chez le personnage des sentiments souvent douloureux qui amènent à un tournant décisif dans leur parcours narratif. Ils prennent position et rompent avec leur situation actuelle. Nous ferons ainsi la distinction entre un regard positif et un regard négatif porté par le personnage et comment le texte se sert du ressenti exprimé par les personnages pour véhiculer un message politique.

a) *There is a Tide*: le regard porteur d'un raz-de-marée latent

Pour cette première étude, nous proposons de nous pencher sur un extrait de *There is a Tide* où, le personnage Laval, après avoir œuvré contre la révolte des dockers et des ouvriers se retrouve employé aux docks, aux côtés de ceux qu'il a trahis:

He felt their mistrust and hatred for him. His scar, the scar on his left cheek would ache. His eyes would lower. Shame.

But a stubbornness deep inside him made him keep at it. Second after second. Minute after minute. Hour after hour [...] He looked at the men smaller than he was, weaker than he was or older than he was. He looked at some of the men, older men, thinner men, whose bodies had given up and given in and taken on the form of slave-bodies [...] The shoulders drooping a little too far. The eyes those of a wounded creature. Cold and fearful [...] He never did get this look. The bag looked light on his back. His eyes flared with anger. His nostrils flared with life. His mouth was ready to curse or laugh. He looked as if he was biding time (T 153-154).

Nous avons ciblé l'extrait autour des passages mettant l'accent sur l'échange de regards. Laval sent le regard porté sur lui: un regard accusateur qui le pousse à baisser son propre regard. Puis, à son tour, c'est un regard de compassion qu'il porte sur ses accusateurs: « he looked at the men smaller than he was, weaker than he was or older [...] ». Ce chassé-croisé des regards entre accusateurs et coupable souligne le climat de révolte, de tension que Collen veut dessiner dans *There is a Tide*. Nous sommes ici dans un lieu de représentation littéraire de la souffrance du peuple réduit au labeur, nous sommes sur les docks où les corps sont marqués, déchirés. Laval voit ces corps qui eux-mêmes voient sa blessure, « his scar ». Toutes les blessures corporelles soulignées ici par le regard sont le résultat du rapport entre dominé et dominant, le résultat des tentatives de révolte ou le résultat d'acceptation soumise. Laval s'est placé du côté du dominant: il en est sorti visiblement blessé et humilié. Les dominés de la révolte sont, quant à eux recourbés par une souffrance subie. Si le regard des dockers se veut accusateur pour Laval, petit à petit, l'extrait glisse vers un renversement de situation: c'est Laval, après avoir constaté les meurtrissures des corps des dockers, qui semble les accuser de ne pas se révolter. Leur soumission leur confère un regard bestial, déshumanisé: « The eyes those of a wounded creature. Cold and fearful ». Aussi, Laval opère un véritable basculement lorsqu'à la fin de l'extrait il refait surface, toujours par le regard: son regard ne s'abaissera pas, il n'aura pas le regard apeuré d'une bête: « He never did get this look ». L'extrait traduit ici un chassé-croisé, par le biais du regard, entre dominant et dominé. Dominé, Laval l'est au début de l'extrait où il se sent honteux. Néanmoins, les véritables dominés se dessinent peu à peu et cela grâce au regard: le regard apeuré, la souffrance exhibée

sur des corps décharnés poussent Laval à adopter un regard de colère, un regard volontaire qui refuse la domination infligée aux autres. Le regard traduit ici sa révolte: il ne s'arrêtera pas là, Laval reprend les armes et marque un refus de soumission à travers son regard hargneux. Autrement dit, le regard de Laval se remplit d'une colère prête à déferler, tel un raz-de-marée, une colère qui s'alimente de ce qu'il voit et qui s'accumule peu à peu. *There is a Tide* qui évoque l'idée d'un raz-de-marée trouve à travers cet exemple précis d'un échange de regard toute son expression, le regard rend saillante l'idée dominante du texte. Il s'agit de retourner en arrière, jusqu'au passé esclavagiste qui se retrouve à l'ère présent avec l'industrialisation. Aussi, Laval voit en ces dockers recourbés l'image d'esclaves, « slave-bodies », une image enfouie, passée qui refait surface pour le hanter et le pousser à réagir. Tout comme le raz-de-marée, il recule pour mieux revenir au présent et le dépasser.

b) *The Rape of Sita*: l'expression d'un rapport de force par le regard

Dans *The Rape of Sita*, l'élément saillant du roman c'est bien sûr le viol mais également un rapport de force permanent sur lequel repose le viol. Plus précisément: c'est le fait d'être en position de soumission ou de domination qui déterminera si le personnage est victime ou bourreau, s'il peut sortir victorieux ou être broyé. Le roman opérera très souvent ce rapport entre domination et soumission par le regard: voir peut être une force ou une faiblesse, être vu peut de même être une force ou un danger. Prenons l'exemple le plus parlant pour illustrer notre propos: la scène du viol. Lorsque Sita réalise qu'elle est attaquée et que Rowan veut la violer, elle est prise de panique, une panique qui s'exprime à travers son regard qui devient celui d'une bête traquée, apeurée. Sita « voit » comme une victime qui cherche désespérément une échappatoire: « She looked towards the door they had come in, by, slyly by turning her eyes around behind her » (ROS 194). Ce regard fuyant, apeuré qui tente de tromper l'adversaire n'échappe pas à Rowan « He saw her looking » (ROS 194). Sita s'aperçoit alors qu'il n'y a pas de clé et qu'elle est donc piégée: « No keys » (ROS 194). Le texte poursuit alors avec Rowan qui voit clairement ce qui se passe: « He saw her see this too. He saw her see the towel on his shoulder. And he even saw when she caught sight of the three kitchen knives opposite the kitchen door, hanging on the wall. He saw the two thoughts the knives provoked » (ROS 194-195). Le tableau est ici explicite: nous avons une femme qui cherche d'un regard fuyant à se sauver alors que, de son seul regard, l'agresseur reprend quant

à lui, le dessus de toute la situation. Au regard fuyant et apeuré de Sita, le texte oppose le regard de Rowan qui domine toutes ses pensées, qui déjoue toutes ses idées. Nous avons bien, par le regard, l'image d'une proie et d'un prédateur clairement exprimée d'ailleurs par le texte: « This time, like the grim lion , he saw her as his prey » (ROS 190). C'est le regard qui positionne encore mieux Sita comme proie et Rowan comme dominant. Ce sera donc encore par le regard que ce rapport sera inversé. Lorsque Sita fait face à Rowan et se dénude devant lui, il perd contenance: elle n'a plus le regard de la victime apeurée vis-à-vis de lui. Du coup, c'est Rowan qui adopte un regard fuyant et humilié. Par le regard, la dominée reprend le dessus et le dominant se voit dominé: « He lowered his eyes from her body. He blinked backwards again and again [...] He looked around to see how to escape » (ROS 204). Voilà Rowan cherchant à son tour, du regard, une possibilité de fuite. Sita qui avait été vue comme victime, se montre subitement comme dominante: être vue, la vision qu'elle offre d'elle, la fait passer de l'état de victime potentielle à celui d'agresseur. De même, « voir » détermine également sa position: voir Rowan comme le violeur la paralyse, le voir comme un vil personnage, lâche et couard lui redonne le dessus.

Le roman *The Rape of Sita* donne d'autres exemples de l'importance du regard comme déterminant la position qu'occupent les personnages. Agée de quatre ans, Sita accompagne sa mère à la rivière de « Suyak ». Doorga, la mère, bien que consciente du danger et des courants forts plongera dans cette eau tumultueuse et demandera à Sita de faire de même. Dans l'eau, emportées, les deux femmes se regardent: « She looked Doorga right in the eyes. Straight. Doorga looked at her. Confidence was born » (ROS 82-83). Ce qui était initialement un danger devient un moyen de se dépasser: « You have to decide whether or not to listen to instructions from authority » (ROS 83). Voilà ce que veut faire ressortir le roman: c'est la perception qui détermine si l'on doit obéir ou non aux instructions, le danger n'est qu'une question de vision. Ainsi, la rivière indomptable devient ludique.

Lorsqu'Iqbal se souvient de sa mère, il se rappelle de cette scène où elle est accusée, un soir, de vivre en concubinage avec un homme. Elle sort faire face à ses accusateurs et « l'accusée » devient subitement, aux yeux de l'enfant, une véritable héroïne: « My mother stands in the dim moonlight night. A very young wiry widow » (ROS 32). Alors qu'elle est vue comme une femme de mauvaise vie par ceux qui viennent l'accuser, le regard de son jeune fils vient totalement la réhabiliter: admiratif, Iqbal gardera cette image de sa mère comme l'image de la révolte féminine, de la résistance et le marquera à vie. Par le regard, la

mère d'Iqbal passe de l'état d'une coupable à celui d'une femme fière et courageuse. Elle refuse de se laisser voir comme coupable et reprend la main face aux policiers: « My mother sees he's weakening » (ROS 34): elle passe d'accusée à accusatrice et sera perçue, à la fin du chapitre comme une menace: « He walks off in an undignified way. Head down » (ROS 36).

Voir semble être un véritable pouvoir doublé de la responsabilité d'agir, alors que ne pas voir est une preuve de faiblesse synonyme de fuite. Aveugle de son passé au début du roman, Sita est torturée, en recherche de cette nuit au cours de laquelle elle sait qu'il s'est passé quelque chose: « Clean missing. 30th April, 1982. The eve of May Day, of Labour Day. The eve of the first of May. One night missing. » (ROS 44). Pendant toute une partie du roman, Sita cherchera ce savoir enfoui car, elle sait que c'est par lui qu'elle sera libérée et pourra aller de l'avant. La « vue » du viol lui rend une position de dominante: elle reprend en charge son existence et se voit chargée de la responsabilité d'agir, de prendre position.

Ainsi, le regard dans *The Rape of Sita* sera mis à contribution pour rappeler ce qui est à la base même du viol, c'est-à-dire un rapport de force servant à déterminer une position de victime et une position d'agresseur. Le regard confiant et fort sera un atout alors qu'un regard fuyant ou coupable dessinera les contours d'une victime. Plus qu'un abus sexuel, le viol implique tout rapport de force entre dominant et dominé et le regard se veut indicateur de ce rapport. Voir implique le commencement d'une action future que le regard enclenche chez le personnage et l'impulsion de cette action s'avère souvent être la prise de conscience d'une responsabilité envers le plus grand nombre.

c) *Getting Rid of It*: se débarrasser de la peur d'être vu

Dès le début de *Getting Rid of It*, l'importance de ne pas être vu est d'emblée soulignée. Les personnages principaux qui sont des femmes semblent dotés de la capacité de se rendre invisible: « Even. Jumila. Invisible waif and stray » (GR 1), « But in general she goes on being invisible to all those comers and goers of right » (GR 7), « Jumila floats in. She is seeing everything, the whole world, the whole universe in faded black and white only. Then sudden dark. Inside. Strange, unknown, cold womb » (GR 4). Ce qui frappe ici, c'est cette insistance sur une sorte d'invisibilité magique voire rusée que seules les femmes sauraient utiliser. Ainsi, Goldilox Soo pourrait se fondre dans une peinture: « and the invisible becomes visible to her just momentarily, and she, the passer-by, thinks Goldilox Soo is part of the Stina

Becherel painting » (GR 7). Le regard est un danger: ce qui est visible et palpable, ce qui est concret menace la femme. La vue d'un fœtus mort serait une catastrophe tout comme la vue de femmes cherchant à se débarrasser des preuves d'une fausse-couche ou d'un avortement. Le visible appartient au patriarcat et il s'en sert pour punir: « and I thought oh my god he'll dig it up again and pull it out in front of everyone » (GR 17), « They were being watched. The people standing there watching them were all sorts » (GR 49). Le véritable danger ne vient pas de l'avortement ou de la fausse-couche, c'est surtout la nécessité de ne pas être vue qui prime: ne pas être vue pour ne pas être sanctionnée et jugée. Aussi, deux univers coexistent dans *Getting Rid of It*: l'univers social qui cherche à voir pour condamner et l'univers des femmes qui doit son salut à l'invisibilité.

Collen, en associant l'invisible à la femme fait de celle-ci la représentante d'une invisibilité mémorielle qui fut tout autant nécessaire pour fuir les sanctions infligées par les dominants: il s'agit de l'invisibilité procurée par le marronnage. Ces deux notions de la femme invisible et de l'esclave caché se retrouveront dans le personnage de Goldilox Soo. Lorsque Goldilox fait une fausse couche, elle tente d'enterrer le fœtus mort. Néanmoins, son frère découvre ce qui est arrivé et la chasse de chez eux: le patriarcat a parlé et Goldilox fuira dans les bois. L'image de l'esclave marron poussé à l'invisibilité rejoint ici l'image de la femme poussée aux mêmes extrémités par le patriarcat devenu représentant moderne de l'opresseur. Ainsi, il va de soi que, comme les esclaves du passé, les femmes s'ancrent à un autre monde avec d'autres valeurs que celui qu'elles doivent fuir. Loin d'un univers qui préconise le visible et le rationnel, l'univers des femmes sera marqué par l'invisibilité et la magie. Des superstitions comme celles du « Naked Midnight Man », c'est-à-dire un sorcier nu qui aurait la capacité de se manifester aux femmes avant de disparaître ou de se changer en animal hantent l'univers des femmes. Dans *Getting Rid of It*, Jumila, Goldilox et Sadna sont associées à l'image de la sorcière. Capables de se rendre invisibles, elles flottent au lieu de marcher: « like she's travelling just above the ground » (GR 1).

Ce qui frappe par ailleurs c'est, qu'au-delà de cet aspect surnaturel qui met au défi le rationnel du monde visible, Collen associe cet univers de femmes à une réalité finalement moins illusoire que celle que la société offre à voir. Ainsi, les véritables problèmes sociaux tels que l'avortement et les problèmes de logement voudraient être voilés par la société.

Cette idée est bien illustrée par le fait que Jumila ait choisi un sac en plastique faisant la publicité de Maurice comme île paradisiaque pour mettre son fœtus mort. Et Collen

d'insister ironiquement que Dieu aurait d'abord visité l'île Maurice avant de créer le paradis faisant un clin d'œil à la citation de Marc Twain, clin d'œil qui vient souligner tout l'aspect factice de la situation visible de l'île: « 'God saw Mauritius then He made Paradise' » (GR 7). Les difficultés, bien qu'invisibles sont néanmoins bien réelles: un passé colonial oppresseur qui se traduit aujourd'hui par l'oppression de la femme et de la classe ouvrière: « The three of the intend to act. This very afternoon. *Old oppression around too long now*, they felt it in their bones: time now for *Getting Rid of It. Start today.* » (GR 9). Mais aussi, des crimes passés sous silence à l'instar du meurtre de la mère de Sadna, du viol de Sadna et des abus physiques commis au sein du foyer à l'encontre des femmes.

La nécessité de ne pas voir est un essentiel dans *Getting Rid of It*. Pour les femmes, c'est un salut que d'être invisibles car c'est leur propre corps de femme qui témoigne à lui seul d'un crime: être femme, c'est porter les traces d'une culpabilité inscrite dans sa chair: « Lucky they're invisible. There's trouble written on their bodies now. Double double toil and trouble. They might become visible and stick out like a sore thumb » (GR 5). Au départ, il est donc nécessaire aux femmes de se servir au mieux de leur capacité, faculté salubre héritée des opprimés ancestraux afin d'échapper au patriarcat.

Petit à petit, néanmoins, le roman se fait plus provocateur: les femmes passent de la peur d'être vues à la revendication de leurs souffrances. Les suicides qui marquent *Getting Rid of It* brisent un silence sacré et plongent les hommes dans une sorte d'hébétéude et de peur. Ils sont forcés de voir ce qu'ils refusaient d'admettre. Puis, les rassemblements, les « *meeting* », disent la colère du peuple désireux de posséder un vrai logement et désireux de se voir garantir des droits tels que le droit à la contraception pour les femmes. Enfin, *Getting Rid of It* aboutit sur cette image « visible » terrible: on découvre enfin ce qu'il y a dans le sac en plastique. Ce que Jumila et ses amies voulaient jeter aux ordures ou dans une rivière est finalement déballé, religieusement contemplé pour enfin être enterré. Le fœtus d'une petite fille, sanglante, un placenta dégoulinant, sont sortis du sac: l'invisible violence patriarcale est rendue visible et ce n'est qu'à ce prix que Jumila peut se libérer de son fardeau. Le fœtus est enterré et sa sépulture marquée par la mise en terre d'un arbre.

Collen se sert de l'accent sur l'invisible, sur la nécessité d'être à l'abri des regards pour rendre plus visible ce que le patriarcat cherche à cacher. La souffrance des corps devient un leitmotiv obsédant dans *Getting Rid of It*: les corps de femmes blessés, les corps marqués

par la mort, les fœtus qui hantent le roman sont autant de signes qui voudraient rester invisibles et que Collen travaille à rendre saillants.

d) La charge émotionnelle du regard dans les romans

Nous prendrons à présent des exemples de chacun des textes de Collen pour étudier les « types » de regard portés par les personnages. Nous proposerons d'organiser nos observations selon le schéma suivant: 1. Identification du personnage, 2. L'ouvrage, 3. La situation du regard, 4. Ce que veut dire le texte, 5. Le message politique du texte. Le message politique du texte se réfère à la fragmentation, à la rupture induite par le « point-valeur » sur les valeurs prédominantes. Le texte « fait » ainsi un commentaire en s'appuyant sur l'outil qu'est le regard.

Tableau 3. *There is a Tide*

1.	Personnage: Shy
2.	Ouvrage: <i>There is a Tide</i>
3.	Regard: Méprisant
4.	Situation: « Suddenly there were ads against acne, they called my face acne. Young people suddenly seeing my beautiful pocked face as ugly, they didn't see my face anymore, just the pock marks [...] » (T 46).
5.	Message politique: Le regard de la société est ici destructeur. Il pèse sur l'identité de l'individu. Shy est tantôt appréciée, puis rejetée. Le regard est si pesant qu'il la poussera à l'anorexie. L'influence sociale est ici identifiée comme la source de la souffrance du personnage. C'est en rompant avec lui qu'elle pourra guérir. Shy devra s'affranchir des conventions et rejoindre le seuil des pulsions.

Tableau 4. *The Rape of Sita*

1.	Personnage: Iqbal
2.	Ouvrage: <i>The Rape of Sita</i>
3.	Regard: admiration
4.	Situation: « 'Garson, Boy,' my mother shouts to me, 'Boy. Fetch my sugar tin. Go on, fetch it. 'I am

honoured. I have been given a role in the play » (ROS 32). Iqbal, enfant, se souvient de sa mère invectivant ceux qui viennent lui reprocher sa conduite. Il est fier du courage de sa mère et son regard d'enfant brille pour elle.

5. Message politique: Le regard est ici tourné vers la mère face au patriarcat qui vient lui reprocher de « garder » un homme. Iqbal admire la mère et détourne son regard du patriarcat. Position qu'il adoptera tout au long du roman par le leitmotiv: « Iqbal was a man who thought he was a woman ». La toute-puissance du patriarcat est brisée ici par la force de regard de l'enfant entièrement en faveur de la mère. Ce regard restera celui de l'adulte-narrateur et symbolise une brèche dans le pouvoir dominant. Le regard marque ici la rupture d'une valeur prédominante et occupe de ce fait une indéniable fonction politique.

Tableau 5. *The Rape of Sita*

1. Personnage: Rowan
2. Ouvrage: <i>The Rape of Sita</i>
3. Regard: Destructeur
4. Situation: « He looked at her again around the doorway. This time, like the grim lion, he saw her as his prey. « I'll hunt her down and kill her. 'But his vacillation went on and on » (ROS 190). Rowan s'apprête à violer Sita. Il l'observe avec la volonté de la détruire.
5. Message politique: Le regard de Rowan est en rupture avec la réalité. Son état d'extrême violence le coupe de la raison. La comparaison avec le lion établit explicitement Rowan comme animal, vidé de toute humanité. C'est par le regard déshumanisé, animal, que l'homme Rowan est explicitement déchu de sa nature humaine. Par la volonté de destruction affichée dans le regard, Rowan n'est plus un homme complet. La volonté de destruction est retournée contre lui: voulant détruire l'autre, il est détruit.

Tableau 6. *Getting Rid of It*

1. Personnage: « The Boy Who Won't Speak »
2. Ouvrage: <i>Getting Rid of It</i>
3. Regard: effroi
4. Situation: Témoin de l'immolation de sa mère, l'enfant perd la parole.
5. Message: <i>Getting Rid of It</i> parle de violence faite au corps de la femme. Enfermé, mutilé dans le silence par des avortements clandestins, le corps finit par s'autodétruire. Le roman parle sans arrêt de suicides. Le regard

du personnage garde l'image figée et silencieuse d'une mort atroce, celle de la mère. Ce silence fait écho au silence social entourant les violences faites au corps de la femme et ce personnage qui va, petit à petit retrouver la parole, « dit » la volonté du texte de rendre la voix aux souffrances passées sous silence.

Tableau 7. *Boy*.

1. Personnage: Krish Burton (<i>Boy</i>)
2. Ouvrage: <i>Boy</i>
3. Regard: Apaisé
4. Situation: « There's blue sky there. Wide open sky everywhere. There's peace there, in their house, everything is calm. It's soothing. Gentle. Sweet. Kind. There. Not like here, where things rasp. Too full and yet empty » (<i>B</i> 19). Krish, après son échec aux examens se rend chez son oncle et sa tante et s'imprègne d'un paysage agréable.
5. Message politique: L'ouvrage est un hymne à la nature, que ce soit la nature humaine ou la nature elle-même. Il faut donc rompre avec la ville pour se retrouver. En d'autres termes, la société empêcherait l'individu d'être en réelle communion avec son essence.

Tableau 8. *Mutiny*.

1. Personnage: Leila
2. Ouvrage: <i>Mutiny</i>
3. Regard: émerveillé
4. Situation: « Then she swings her arms around. She's got a wide audience. A wide skirt as well, that spins out around, then settles down. Maybe bright red, layered » (<i>M</i> 19). Leila, en prison avec Juna s' imagine en représentation. Elle est habillée pour le spectacle. Elle voit la foule qui l'acclame.
5. Message politique: Le regard permet ici l'évasion. Les portes de la prison ne sont plus closes. Le regard est ici émerveillé, porteur d'espoir. Il va au-delà des limites imposées par la société et se pose ici en opposition

avec l'univers hostile de la prison. Nous avons un regard innocent, plein de couleurs, qui rompt avec la grisaille de l'univers carcéral et dénonce l'injustice de l'enfermement d'un personnage présenté à plusieurs reprises comme une enfant. Celle que le système appelle « effusion of blood » n'est qu'une enfant. Le regard de Leila lui restitue en quelque sorte sa véritable identité ; c'est par le regard que la vraie nature transparaît, prenant à contre-pied l'image que veut offrir la prison.

Tableau 9. *The Malaria Man and her Neighbours.*

1. Personnage: Zan Pol
2. Ouvrage: <i>The Malaria Man and her Neighbours</i>
3. Regard: angoissé et outré.
4. Situation: « He tries to cover his eyes. He doesn't want to see anything else. Please » (<i>MMN</i> 81). Zan Pol, dissimulé parmi des buissons observe quatre hommes qui planifient de détourner l'eau du canal Majenjta destiné à l'irrigation des terres des petits planteurs au profit des établissements sucriers.
5. Message politique: Le rapport de force entre les dominants et le petit peuple est ici clairement indiqué, rapport de force qui souligne au passage le déséquilibre entre les deux partis. Zan Pol qui représente le peuple est tapis dans des feuillages, tremblant, seul et impuissant. Les quatre hommes sont quant à eux sûrs de leur coup, ils s'amusent et parlent d'une voix assurée et enjouée. La force écrasante que représentent les quatre hommes est de mauvaise augure pour Zan Pol: témoin de ce qu'il n'aurait pas dû voir, il est désormais menacé pour s'être aventuré à l'encontre de ceux qui représentent le pouvoir. Le regard sert ici à souligner deux choses: le petit peuple est conscient de la machination qui a lieu alors que les puissants ne savent pas pour l'instant qu'ils sont vus. Le regard donne la main au peuple et indique le début d'une prise de conscience bien que celle-ci soit dangereuse et encore précaire. Le regard marque un début: Zan Pol sait. Reste à présent à réagir et ce sera cela le dilemme du roman.

Les émotions traduites par le regard des personnages des romans renforcent l'idée qu'il y a bien quelque chose à faire ressortir, un message, une idée qui interrompt le fil du roman pour se signaler. Le regard intervient comme outil indicateur d'un événement, d'un élément particulier qui serait susceptible de bouleverser le cours de la situation. Le « regard » en tant qu'outil d'observation, permet de figer le texte en tableaux, en instants cristallisés qui attirent l'attention du lecteur sur deux choses: i) il s'agit d'un moment important du texte contenant une idée clé, ii) le personnage prendra l'initiative d'une action consécutive à ce moment et apportera un mouvement différent à la trame. Ce qui fige le tableau, c'est bien

cette émotion (effroi, émerveillement, peur, admiration) rendue palpable par le texte et que le personnage s'approprie par le regard. Ainsi, le regard agit comme une sorte de passerelle entre l'émotion et le personnage qui l'absorbe pour ensuite se retrouver responsable d'en faire déouler une action.

Le regard que portent les personnages sur les situations exposées dans les romans les pousse à la prise de conscience. Collen commente les émotions ressenties par les personnages, leur colère, leur indignation, leur douleur. C'est le regard qui enclenche une première prise de contact avec ce qui deviendra l'inacceptable. Le regard commence la lutte, exprime la lutte. Sita, face à son violeur entame un véritable rapport de force autour du regard afin de tenter de résister à Rowan. Etre vu ou voir revêt une importance capitale dans les romans. Ainsi, le patriarcat préférerait ne pas être vu lorsqu'il use des ressorts idéologiques. De même, il n'est pas bon être vu lorsqu'on se débarrasse d'un fœtus mort. Dans *Getting Rid of It*, Collen insiste sur la capacité des femmes à se rendre invisible pour échapper aux lois de la société. Le regard est vecteur d'émotions et engage à la rupture. Il est de ce fait un ingrédient politique: les personnages sont interpellés par ce qu'ils voient, ils y réfléchissent et y réagissent. La charge émotionnelle du regard est utilisée par Collen pour démarrer les prises de position.

ii. La position sociale des personnages

En plus de porter un regard sur le monde qui les entoure, les personnages de Collen, comme la plupart des personnages de roman, occupent, au sein de la société qu'ils représentent, une fonction spécifique. Par position sociale, nous entendons avant tout un « travail », une occupation qui leur confère un statut quelconque parmi leurs semblables. Or, chez Collen nous noterons d'emblée une particularité: c'est surtout la « non-fonction » des personnages qui les caractérise. En d'autres termes, nous proposons de voir comment les personnages de Collen sont volontairement sans emploi, sans fonction définie et très souvent en marge de la société. C'est précisément à travers cette situation périphérique qu'ils arrivent à exprimer des valeurs différentielles, à contre-pied des valeurs sociales classiques. La « non-fonction » des personnages de Collen les inscrit résolument comme des actants de la différence, de l'individuel qui se démarque et rompt avec le collectif. Libres de toute attache et de toute responsabilité régulée par des règles sociales attachées au travail, les personnages principaux de Collen sont des penseurs, des êtres sans limites qui explorent aussi bien les possibilités de la nature que les différents événements qui les entoure.

Nous identifierons, toujours suivant un ordre chronologique, les personnages saillants des romans et la fonction qu'ils occupent pour ensuite dire ce que celle-ci apporte de particulier et donc de politique au roman.

a) *There is a Tide*: l'échec que dissimule une situation sociale stable.

Quatre personnages principaux se démarquent dans le roman *There is a Tide*. Il y a Fatma, la conteuse, Shy, l'employée de Zone Franche, Laval, petit ouvrier tantôt docker, tantôt au chômage et le psychiatre, praticien de renom.

Ce qui ressort immédiatement ici, c'est que nous avons un fonctionnaire type, dans la personne du psychiatre, contrebalancé par trois personnages aux positions aléatoires. Cette différence marquée est voulue par Collen car, elle lui permet d'amener le psychiatre vers un échec cinglant alors que les trois autres personnages connaissent un aboutissement de parcours plutôt positif. Alors que le psychiatre finit en prison, rongé par le remords, Shy est guérie de son anorexie, Fatma aura fait passer son conte et mené Shy à la guérison, alors que Laval acquiert le statut de héros historique ayant participé au changement de l'île.

En d'autres termes, occuper une « position » sociale définie ne semble pas de bon augure chez Collen. Le psychiatre est confortablement installé dans le système: il a un logement fixe, un poste fixe, des revenus fixes. Fatma appartient quant à elle à l'abstrait: c'est une voix, une voix qui conte. Installée sur le bord de la rade de Port-Louis, elle fait penser à une image. C'est une grosse femme, tricotant, faisant dos à la ville, caressée par le vent, le regard tourné vers la mer: « Two women, two ages, joined by a flimsy horni, stretched like a story between them, smoking quietly [...] » (*T* 15). La mer, le vent, la fumée, les contours imprécis d'un corps immense caractérisent Fatma. Elle appartient au temps, elle dépasse le temps avec sa voix et ses histoires. Shy est aussi vouée à l'abstraction: employée précaire de la Zone Franche, elle est atteinte d'anorexie. En d'autres termes, Shy menace de disparaître derrière sa maigreur. À cheval entre deux mondes, capable de basculer dans la mort à tout moment, Shy a, comme Fatma, la capacité de traverser les frontières. Elle n'a plus rien à perdre: elle ira chercher les raisons de son anorexie derrière des raisons familiales plus enfouies. Shy transcende le temps avec Fatma. Blessée dans l'esprit, c'est par un voyage spirituel qu'elle ressort guérie de son périple. C'est au contact de l'eau de mer que Shy

comprend enfin qu'elle est guérie: rendue à la nature et refusant la société de consommation, Shy appartient à un autre monde que celui du psychiatre. Laval est quant à lui un personnage en quête de sa voie. Il erre, s'interroge, fait les mauvais choix, fréquente des prostituées jusqu'à ce qu'il prenne la tête d'une révolte de prisonniers qui tourne à l'échec mais qui lui vaudra sa renommée. Laval naît au cœur d'un cyclone, il appartient au tumulte et au désordre.

Cette différence marquée entre les personnages principaux est, nous l'avons dit, volontaire. Elle permet à Collen d'amener le débat autour de la société capitaliste et plus précisément autour de ce que Collen qualifie d'esclavage par le travail: « « But later », you will say, « public funds [...] were used for renting slave labour for all sorts of tasks, even for cleaning the streets and the beaches » » (*T* 127). C'est tout le système social basé sur le travail et le service en échange d'argent qui est remis en cause dans le chapitre 17. Le travail est perçu comme une sorte de location d'homme: « RENT-a-MAN » (*T* 129). Dégradant, le travail déroberait, selon Collen, son humanité à l'homme et serait une sorte de trahison vis-à-vis de ses semblables: « These intellectuals, as they were known, worked day and night to hide the truth from people's conscious mind » (*T* 129). Les intellectuels sont mis à contribution pour entretenir le système et maintenir les individus dans l'ignorance de sorte que le capitalisme puisse continuer à s'autoalimenter. Toutes les formes de valeurs productives semblent être un danger dans *There is a Tide*: c'est bien la société de consommation et tous les biens qu'elle génère qui révolte Shy au point de la fermer à toute absorption venant de l'extérieur. À travers ses quatre protagonistes, Collen met en lumière son message politique qui va à l'encontre de la société capitaliste. Les personnages et les positions qu'ils occupent servent à en arriver à l'énonciation d'une volonté de rupture clairement formulé par l'auteur.

b) *The Rape of Sita*: la dénonciation comme véritable mission des personnages colléniens

Trois personnages se démarquent dans *The Rape of Sita*. Il y a Sita elle-même, activiste politique, Iqbal, narrateur et également activiste et Rowan Tarquin qui n'occupe aucune position définie.

Cette fois, les trois protagonistes n'occupent aucune position sociale bien marquée: Sita et Iqbal sont des engagés et semblent ce fait travailler pour le compte d'une association.

Aucune précision n'est apportée sur le fait qu'ils soient rémunérés ou pas. Rien n'est dit sur Rowan à l'exception du fait qu'il habite un appartement à la Réunion.

Ce que nous relèverons c'est que Sita, tout comme Iqbal sont inscrits dans une logique de quête personnelle. Personnages de la recherche intérieure, ils luttent le long du roman pour se trouver. Sita veut se libérer du souvenir du viol. Iqbal veut aider son amie, il veut comprendre pourquoi les hommes abusent des femmes, il veut comprendre pourquoi il se sent plus femme. L'activité politique dans laquelle ces deux personnages sont engagés est doublée d'une activité intellectuelle qui pousse Sita et Iqbal à se dépasser. Sita dépassera le traumatisme du viol alors qu'Iqbal clôt le roman sur une note d'espoir concernant ses observations sur l'homme et la femme. Sita et Iqbal peuvent être considérés comme des personnages « actifs »: ils s'interrogent et entreprennent une quête personnelle. Rowan est quant à lui un passif. Soumis à ses pulsions, il commet un viol puis disparaît du roman, happé par la crainte des conséquences qui pourraient en découler. Personnage rongé par la crainte, la culpabilité et l'hésitation, il n'accomplit rien, il n'est rien et finit par disparaître.

The Rape of Sita a pour objectif politique de dénoncer: dénoncer est une véritable activité, la véritable activité qui confère une valeur aux personnages. En tant qu'activistes, Sita et Iqbal ont suffisamment d'ouverture d'esprit pour se remettre en cause, remettre leur situation en cause et, de ce fait, se tenir en rupture de la situation initiale peu favorable. Sita brisera sa situation de violée silencieuse alors qu'Iqbal continuera à s'interroger sur des valeurs susceptibles de faire évoluer l'humanité: il soulève des questions philosophiques telles que l'androgynie. Le viol sera dénoncé mais aussi, à un autre niveau les abus commis par l'État qui s'apparentent également au viol. *The Rape of Sita* s'inscrit dans la démarche politique de la dénonciation de tout ce qui est contraire à la liberté absolue. De ce fait, celui qui n'est pas libre de ses pulsions, celui qui n'arrive pas à se remettre en cause sera l'antagoniste du roman, Rowan, qui ne connaît aucune évolution et aucun statut.

c) *Getting Rid of It*: le danger de mort lié à l'appartenance bourgeoise

Nous avons identifié trois personnages saillants dans *Getting Rid of It* mais nous tenons à y ajouter un groupe de personnages qui sera également à prendre en considération. En d'autres termes, nous dirons qu'il y a trois personnages principaux et un groupe de personnages à

étudier. Les trois protagonistes sont Jumila, Goldilox Soo et Sadna Joyna. À ces trois femmes vient s'ajouter le groupe des femmes bourgeoises, Liz, Rita et Sarah, toutes mortes par suicide et toutes mariées à des dignitaires. Jumila est vendeuse ambulante: « *seller of wares* » (GR 2). Goldilox Soo travaille comme bonne à tout faire à la compagnie « Klinnkwik » alors que Sadna Joyna est infirmière à l'hôpital civil. Parmi les femmes bourgeoises nous avons l'épouse de l'historien, Liz qui est institutrice, Rita Blignault n'occupe aucun emploi tout comme Sarah, l'employeur de Goldilox Soo.

Dans *Getting Rid of It*, la plupart des femmes travaillent mais les personnages principaux occupent des postes de petite catégorie. Ce sont de petites ouvrières logées à des postes peu rémunérés. Collen place son roman, une fois de plus, entre les mains du petit peuple en bas de l'échelle sociale. Ce qui caractérise les postes des personnages principaux, c'est qu'ils les mettent en contact avec l'autre: Jumila vend sur les trottoirs, Goldilox offre ses services en tant qu'aide-ménagère et Sadna rencontre souvent des femmes venues se faire soigner des suites d'un avortement illégal. Ce sont des emplois « ouverts », qui poussent à la rencontre et à la complicité. D'ailleurs, dès le début du roman, nous avons cette idée d'amitié et de complicité solidaire entre les trois femmes qui partagent aussi bien leurs moments de loisir que leurs difficultés: « Friend, ah, Jumila, ah neighbour. Jumila. Pleasure. Of course, her limp. A limp more accentuated today. Funny, that. Plans together after work today » (GR 3). La seule à travailler parmi les bourgeoises c'est Liz, l'épouse de l'historien. Rien ne sera dit à propos de son emploi excepté qu'elle est institutrice. Liz n'a aucune amie, aucune complice hormis Jumila qui vient se faire employer chez elle. Renfermée, Liz se retrouve subitement au contact de l'amitié et de la liberté. Il en va de même pour Rita et Sarah: cloîtrées chez elles, elles rencontrent dans ces femmes qui leur servent d'employées l'amitié et même l'amour. C'est peut-être cette rencontre subite de la liberté, de l'ouverture à travers leurs employées qui précipitent ces femmes vers une prise de conscience brutale et fatale.

Le message politique dans *Getting Rid of It* veut souligner la coprésence de deux mondes dans la société mauricienne. Il y a d'un côté le petit peuple aux revenus peu satisfaisants mais qui se signale par ses prises de position et sa solidarité. À travers Jumila, Goldilox et Sadna, Collen illustre le petit peuple en démarche, en action pour se débarrasser d'un fœtus mort devenu problématique, pour fuir les autorités, pour dénoncer les abus d'un patron violeur. En parallèle, les bourgeoises appartiennent à un univers soumis, clos, stagnant qui finit par les tuer. Le dépassement politique semble être l'apanage du peuple, toujours prêt

à l'action et à la démarche. Les bourgeois, ceux qui occupent les postes les plus importants sont des anonymes, pétris de peur à l'idée de perdre le contrôle sur leurs épouses et sur leurs privilèges. Soupçonneux, méfiants, ils vivent en autarcie et se démarquent de cette surabondante activité, colorée et parfois amusante qui caractérise le peuple.

d) *Mutiny*: l'opposition entre les femmes détenues par le système et celles qui l'incarnent

Trois prisonnières occupent le devant de la scène dans *Mutiny*, Juna, Leila et Mama Gracienne. Par ailleurs, le roman met aussi en avant les « Blue Ladies », geôlières de la prison Borstal à Grande Rivière.

Tout d'abord, les fonctions. Juna est technicienne de langue informatique: elle œuvre à élaborer un langage informatique compréhensible à l'homme: « I am by profession an *interface* between electronics and human language » (*M* 67). Elle s'empresse néanmoins d'ajouter ce détail important: ce type de profession n'existant pas, elle est autodidacte et a été recrutée parce qu'elle est bien la seule à savoir faire ce type de travail. Leila est une adolescente révoltée et sans emploi. Mama Gracienne, également sans emploi est une vieille chagossienne emprisonnée sur des bases peu convaincantes. Le seul poste bien identifié est celui de geôlière. Les geôlières grouillent autour des prisonnières exerçant leur autorité et leur mépris.

Plusieurs éléments sont à observer. Tout d'abord le poste de Juna qui semble requérir beaucoup de qualifications et de savoir et qui, somme toute, n'est que pure invention de l'auteur. L'emploi de Juna est un emploi utopique, inventé de toute pièce et qui ne situe donc aucunement le personnage dans une position sociale donnée. Même si elle se voit attribuer un poste, Juna n'existe pas pour l'univers du travail puisque son poste est lui-même inexistant. Ainsi, bien qu'elle n'en donne pas l'air, Juna échappe à l'univers capitaliste tout autant que Leila et Mama Gracienne. Une fois de plus les personnages sont en marge de toute fonction reconnue. C'est pourtant autour d'elles que s'articule le roman alors que les policières, bien que clairement identifiées par la fonction qu'elles occupent, n'ont aucune identité propre.

Lorsque les personnages s'inscrivent hors du système, ils développent au mieux, semble vouloir dire Collen, leur capacité créative à être libre et à créer une réalité qui leur sied. Autant dire que d'être en marge de la société serait le bon choix univoque exprimé par Collen.

Si nous devons émettre une conclusion à partir des observations sur les « fonctions » des personnages, nous serions tentés de dire que la capacité de « succès » d'un personnage de Collen varie en fonction de son degré de marginalité au système: plus cette marginalité est affirmée, plus le personnage se voit attribué une aura héroïque. Au contraire, sont antagonistes, tous les personnages inscrits dans la société, fixés par une fonction déterminée à laquelle ils se soumettront et qu'ils entendront conserver.

iii. L'éthique des personnages

Par ailleurs, l'élaboration même d'un personnage, la raison même de son existence suppose un but précis: c'est-à-dire que l'auteur dotera son personnage de caractéristiques en fonction d'une mission qu'il lui réserve. En d'autres termes, le personnage est tributaire de certaines idées qu'il sera chargé de manifester à travers les valeurs qu'il exprimera dans le texte. Une sorte de tension marquée anime chaque personnage principal. Nous entendons par tension marquée un élan qui guide le personnage dès son apparition, sa raison d'être, ce quelque chose que l'auteur veut qu'il exprime ou qu'il découvre et, à travers lui, le lecteur. Cette manière d'être du personnage est ce qui fait son existence, sans elle, il n'est pas. Autant dire que c'est la manière d'être que nous appellerons l'éthique du personnage qui lui donne vie car elle l'inscrit dans une démarche, une évolution, une structure.

Depuis les années 1990, le terme « éthique » est à la mode chez les philosophes et chez les critiques littéraires du monde occidental. On abandonne le formalisme pur, pour rattacher la littérature à la vie, mais d'une nouvelle façon. L'approche « éthique » réfléchit à nouveau sur l'humain dans le monde, mais elle diffère de l'ancienne approche, jugée plus « morale » qu'éthique. La philosophe américaine Martha Nussbaum publie *Love's Knowledge* en 1990, et le philosophe et romancier français Alain Badiou publie *L'Éthique, essai sur la conscience du mal*, en 1993. Paul Ricoeur et Jacques Rancière utilisent le mot « éthique » dans, respectivement, *Soi-même comme un autre* en 1990, et *La Méésentente* en 1995. La philosophe féministe américaine Drucilla Cornell l'emploie elle aussi dans *The Philosophy of the Limit* en 1992. Les critiques littéraires et professeurs de littérature américains Wayne Booth et Geoffrey Galt Harpham publient, respectivement, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction* en 1998, et *Getting it Right. Language, Literature and Ethics* en 1992. En Angleterre, le professeur de littérature et critique littéraire Andrew Gibson, publie *Postmodernity, Ethics and the Novel* en 1999. Jane Adamson, Richard Freadman et David

Parker, professeurs de littérature en Australie, publient *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy and Theory* en 1998. Tous ces critiques et philosophes de l'éthique ne forment pas un groupe homogène — certains, comme Nussbaum et Booth, s'attachent à réintroduire les valeurs de l'humanisme libéral associées à Matthew Arnold et à F.R. Leavis, et auraient parfois tendance à percevoir la littérature comme didactique ; d'autres, comme Gibson ou Harpham, cherchent à réconcilier éthique et déconstruction — mais tous réagissent contre un formalisme qui soustrait la littérature à la vie sociale.

Le terme grec, « *éthos* », peut avoir trois sens qui sont liés²⁸⁴:

- (1) Il désigne le caractère (*ethos*), la production du caractère (comme entité psychologique) par la socialisation, le fait de vivre en société²⁸⁵.
- (2) Il désigne la maison, la demeure, la coutume, les mœurs, le vivre-ensemble, la rencontre avec l'autre. Martha Nussbaum insiste sur le fait qu'un texte reflète une organisation de la vie²⁸⁶ — le *muthos* est politique. Nous sommes des êtres historiques et donc foncièrement politiques.
- (3) Il désigne la visée de la vie bonne. C'est l'aspect que retient Nussbaum- la question posée est: « How should a life be lived ? »²⁸⁷. De même, Harpham insiste sur le mot « ought »: « At the dead center of ethics lies the *ought* [...] which seems to embody a wish that things become different »²⁸⁸. « *Ought* » (contrairement à *should*) désigne une obligation objective, indépendante de l'opinion personnelle de l'énonciateur. On veut voir le monde tel qu'il est, « dans une sorte de réalisme absolu, [...] mais aussi, et dans le même temps, entrevoir le monde tel qu'il pourrait être, tel qu'il devrait être, dans une sorte d'exigence éthique d'une redéfinition de la vie »²⁸⁹. C'est ce sens du terme « éthique » que retient Ricoeur: « Appelons 'visée éthique' la visée de la 'vie bonne' avec et pour autrui dans des institutions justes »²⁹⁰. Rancière lui aussi adopte

²⁸⁴ En fait, *ethos* signifie « coutume », « usage »: *êthos* veut dire « séjour habituel », « résidence », ou « caractère habituel » (d'une personne) ; *êthikos* désigne « qui concerne les mœurs », « moral » — c'est de cet adjectif masculin qu'est dérivé le substantif neutre pluriel *êthika*, titre de l'*Éthique* d'Aristote (littéralement « Les Éthiques »).

²⁸⁵ Voir, par exemple Wayne Booth, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, California: University of California Press, 1998, p. 32.

²⁸⁶ Martha Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1990, p. 5.

²⁸⁷ Nussbaum, *op.cit.*, p. 25.

²⁸⁸ Geoffrey Galt Harpham, *Getting It Right. Language, Literature and Ethics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 18.

²⁸⁹ Frédéric Regard, « La Métaphore visuelle dans les essais cinématographiques de Graham Greene: principes d'une 'ékinographie' », *Études britanniques contemporaines*, n° 26 (juin 2004), p. 95.

²⁹⁰ Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 202.

cette définition lorsqu'il distingue entre « police » et « politique », et dit que la littérature ouvre un espace démocratique, parce qu'elle introduit du dissensus en posant des questions. Badiou, enfin, définit l'éthique comme « la recherche d'une bonne 'manière d'être' », ou la sagesse de l'action »²⁹¹.

Nous retiendrons dans un premier temps, avec Harpham, les deux derniers sens du terme « *ethos* » : l'ouverture à l'autre ou le vivre-ensemble, et le questionnement, dans l'optique de la visée de la vie bonne²⁹². Si on ne retient que la définition de l'éthique comme « l'art ou la pensée de l'être-ensemble », éthique et morale « renvoient [tous deux] à l'idée intuitive de *mœurs* »²⁹³.

La morale désigne les règles de conduite en usage dans une société donnée, et à un moment donné, alors que l'éthique concerne les principes de la morale dont elle étudie les fondements. Morale se conjuguerait avec conformité, alors qu'éthique se conjuguerait plutôt avec subversion et possibilité infinie. La morale concernerait l'existant, alors que l'éthique se préoccuperait du possible. La morale serait tournée vers le passé, alors que l'éthique tendrait vers le futur. La morale serait une question de déontologie, s'attachant à consolider des règles qui régissent le vivre-ensemble, alors que l'éthique ouvrirait une brèche dans la morale, la remettant en question. La morale représenterait un système figé, alors que l'éthique utiliserait l'imagination pour inventer une autre manière d'être.

Si on veut pousser plus loin encore cette distinction entre éthique et morale, la morale concernerait des catégories abstraites, alors que l'éthique serait ancrée dans une situation concrète, la question éthique ne pouvant se poser qu'à partir d'un cas individuel. C'est ce que soulignent Badiou — pour qui l'éthique se rapporte à des situations concrètes, à des contextes bien définis, à des « processus singuliers »²⁹⁴ — et Ricoeur — qui parle de « l'ancrage fondamental de la visée de la 'vie bonne' » qui doit se chercher « dans la *praxis* »²⁹⁵. Le bien ne peut être déterminé qu'en situation, dans un contexte particulier et d'un point de vue particulier. L'éthique est donc plurielle et indéterminée, et concerne *des vérités*. La morale découlerait quant à elle de l'autorité d'une vérité universelle.

Ainsi, la « manière » de bien-être c'est, semble-t-il accepter le dépassement et de ce fait, l'altérité. Emmanuel Lévinas parle de l'éthique comme « philosophie première » car pour

²⁹¹ Badiou, *op.cit.*, p. 4.

²⁹² Voir Harpham, « Ethics » (1990), *op.cit.*

²⁹³ Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 200.

²⁹⁴ Badiou, *op.cit.*, p. 6.

²⁹⁵ Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 203.

lui, l'éthique est avant tout la philosophie de l'autre qui permet d'arriver à la connaissance de soi: « une *différence surmontée* dans le *vrai* où le connu est compris et, ainsi, approprié par le savoir et comme *affranchi* de son altérité »²⁹⁶. Aller vers l'autre, accepter cet autre que Badiou appelle « événement » c'est se préparer à un enrichissement car, ce n'est qu'à travers l'autre que le soi va évoluer. Connaître, c'est naître à travers l'autre, à travers l'autre savoir. L'importance de l'autre soulève la question de la responsabilité: être responsable de l'autre fait partie de l'éthique, c'est même l'essence de la notion. Ainsi, si l'on voulait récapituler, l'éthique serait certes une bonne manière d'être mais cette bonne manière d'être passerait par l'acceptation permanente de l'autre, de l'événement afin, en ultime lieu, de se dépasser soi-même. La notion de responsabilité vis-à-vis d'autrui est soulignée par Lévinas: « L'humain, c'est le retour à l'intériorité de la conscience non intentionnelle, à la « mauvaise conscience », à sa possibilité de redouter l'injustice plus que la mort, de préférer l'injustice subie à l'injustice commise et ce qui justifie l'être à ce qui l'assure »²⁹⁷. Cette responsabilité envers l'autre aura différents visages: elle sera solidarité dans son expression la plus simple. Elle sera aussi complicité et sacrifice jusqu'à la souffrance partagée, elle sera une amitié extrême que Aristote aura appelé la *philia*.

Cette identification à l'autre en tant que soi est appelé *philia* et renvoie essentiellement à la notion d'amitié. Mais il s'agit d'une amitié inconditionnelle qui serait essentielle à l'être: « A l'estime de soi [...] la sollicitude ajoute essentiellement celle du manque, qui fait que nous avons besoin d'amis [...] le soi s'aperçoit lui-même comme un autre parmi les autres. C'est le sens du « l'un l'autre » (allèlous) d'Aristote qui rend l'amitié mutuelle »²⁹⁸. Ainsi l'ami, l'autre incarne ce besoin de dépassement, cet élan désireux du soi sur lequel il fonde son existence. L'amitié dans le sens d'ipséité²⁹⁹ dépend du soi et le grandit³⁰⁰.

En tout état de cause, l'éthique est rattachée à la notion d'altérité. L'éthique, la « manière d'être » des personnages de Collen se traduit par une constante tension vers le dépassement dont l'auteur, par le biais de différents narrateurs, se fait porte-parole. Ces quêtes

²⁹⁶ Emmanuel Lévinas, *L'Éthique comme philosophie première*, Paris: Editions Payot et Rivages, 1998, p. 68.

²⁹⁷ Lévinas, *L'Éthique comme philosophie première*, op.cit., p. 106.

²⁹⁸ Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op.cit., p. 225.

²⁹⁹ Aristote, *Éthique à Nicomanque*, Livres VIII et IX, Paris: Hatier, 2007, ligne 2.

³⁰⁰ Pour tenter de clarifier le sens du terme « ipséité », nous proposons de nous référer à Bernard Ilunga Kayombo qui explique la contiguïté du soi et de l'autre selon la théorie de Ricoeur. En effet, l'autre individu est d'abord un autre soi et non pas une « chose » distincte dans l'univers. En d'autres termes, l'autre (ipse) est un soi, un « même » tout comme l'être qui le perçoit. Ils se distinguent tous deux des autres choses puisqu'ils orientent toutes les définitions des autres choses. L'individu est une sorte de « particulier de base » qui oriente les choses de l'univers par rapport à son regard. Il est de même essence que le soi et tous deux se distinguent du reste de l'univers.

pourraient s'organiser en trois types: la quête d'une autre société, la quête de l'autre et la quête de soi.

Nous entendons nous pencher d'abord sur la notion « d'autre » à travers deux acceptions présentes dans les romans: l'autre lieu envisagé en tant qu'utopie force à interroger le présent et le passé amorçant ainsi un changement aiguillé par ce que l'auteur perçoit comme une société dite idéale.

D'autre part, l'autre, c'est aussi l'autre être, le semblable humain qui engendre chez les personnages principaux de Collen un véritable élan de solidarité. En d'autres termes, pour que le soi sorte grandi de la narration, il devra se dépasser et aller, par un acte solidaire, vers son semblable qui le force à l'apprentissage et à l'expansion. La solidarité sera également envisagée sous forme d'amitié responsable et totale, une sorte fusion du soi et de l'autre que nous appellerons *philia* du terme d'Aristote.

a) *There is a Tide* et *Mutiny*: la tension vers un autre lieu

Si nous devons relever une attitude commune aux personnages de Collen nous parlerions d'une volonté unilatérale de « dépassement ». Les héros colléniens sont agités par une constante tension révélatrice d'une insatisfaction latente. Les personnages principaux de Collen sont animés par la volonté de l'ailleurs, du dépassement et donc de la politique. L'ailleurs c'est avant tout « l'autre lieu »: l'actuel espace ne convient pas car trop étriqué, trop parasité par l'emprise d'un capitalisme que l'auteur réfute énergiquement.

There is Tide porte de significatives traces de cette tension vers l'ailleurs notamment avec la coprésence de plusieurs cadres spatio-temporels dans le roman. Il y a le moment du roman lui-même qui se déroulerait aux alentours des années 90, il y un espace-temps futuriste dessiné dans l'avant-propos et au chapitre 17 et enfin un espace-temps passé, empreint de nostalgie. Ce sont ces deux manifestations de l'ailleurs que sont le temps futur et le temps passé qui feront l'objet de notre questionnement ici.

Collen situe le texte d'origine intitulé *There is a Tide*, dans le futur: il aurait été rédigé et publié en 2050 en tant que rétrospective des années 90. L'auteur se dérobe volontairement à la vraisemblance chronologique sans se soucier outre mesure de ce que Michael Riffaterre appelle « illusion référentielle ».

Le mot aurait, entre autre, la faculté de se substituer à la chose qu'il appelle le « référent »: c'est-à-dire que bien que la « chose » ne soit pas effectivement présente dans le texte, le mot a le pouvoir de la rendre visible à l'imagination du lecteur comme si elle l'était. Voici ce qu'il dit du référent et du pouvoir de référence d'un texte: « Référence présente en outre l'avantage d'impliquer l'extériorité: le référent est l'absence que la présence des signes supplée ; il présuppose une preuve extérieure ou une évidence de fait qui permet au lecteur de vérifier la justesse des mots »³⁰¹. Le texte fait croire à la présence effective du mot bien que cela ne soit qu'une illusion. Riffaterre parle alors d'illusion référentielle comme propre du texte littéraire. La réalité extérieure et la réalité textuelle ne sont pas en correspondance bien que le processus mimétique veuille en donner l'illusion: « l'illusion référentielle substitue à tort la réalité à sa représentation, et a à tort tendance à substituer la représentation à l'interprétation que nous sommes censés en faire »³⁰². Le texte littéraire a sa propre « signifiante », ce qui veut dire que, bien qu'il se base sur des références extratextuelles, il est capable de les adapter et de leur offrir un nouveau sens, un sens métaphorique qui emprunte à un sens premier afin de favoriser l'émergence d'un sens autre.

Collen opte pour l'expression affichée de la « signifiante » du texte à la défaveur d'une illusion référentielle. Sans autre forme de procès elle annonce: « *There is a Tide* was published in the year 2050 » (*T 2*). Dès l'avant-propos, l'auteur donne le texte pour ce qu'il est, se situant dans la mouvance postmoderne qui affiche ouvertement les contours du texte en ne s'embarrassant pas de l'illusion mimétique. Le texte ne serait pas d'elle mais d'un autre auteur dont aucun détail ne sera donné. La seule information donnée est qu'il s'appelle « Koko Bi Panchoo ».

Tout l'intérêt réside dans la « rupture » rendue possible grâce à l'émergence de ce temps futur que Collen introduit dans son texte en s'affranchissant de l'illusion référentielle. Une fois « 2050 » annoncé comme une « réalité », il s'agit alors par la voix de personnages issus de ce temps futur, d'amorcer la remise en question radicale du temps présent (c'est-à-dire les années 1990 qui sont le présent de Shy, Fatma et Laval et qui représentent le passé pour les personnages de 2050). Nous parlerons non seulement de rupture mais plus encore d'une rupture radicale. « L'éditeur » au chapitre 17 qui brosse un exposé de ce que furent les années 1990 entreprend en somme une critique acerbe de ce qu'il appelle les « Second Dark Ages », comprendre « la deuxième ère obscure ». En parlant des années 1990, il oscille entre

³⁰¹ R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, Paris: Seuil, 1982, p. 92.

³⁰² Barthes, Bersani, Hamon, Riffaterre, Watt, *op.cit.*, p. 93.

un ton dénonciateur et consterné rehaussé de part et d'autre par un accent prophétique qui ne manque pas de souligner que ce temps est effectivement révolu: s'il a bien eu lieu, il est passé et ne pouvait en aucun cas perdurer. Le chapitre 17 démarre avec cette sentence aux relents bibliques: « I want to justify the innocence of many of those who were the actors of the Second Dark Ages: forgive them, for they knew not what they saw » (T 126). L'ignorance des acteurs de cette ère, leur naïveté ne pouvait qu'occasionner une rupture du système. La destruction des « Second Dark Ages » est de nouveau prophétisée par la sentence suivante: « For that *they* should have tolerated things as they were, that *they* should have encouraged things to stay like they were, is not very interesting » (T 126). L'imparable rupture est annoncée: d'ailleurs l'existence même d'un temps futur éclairé témoigne du déchirement inéluctable qui aura frappé cette ancienne période obscure.

L'éditeur se lance alors dans une série de remises en questions qu'il appuie d'un ton plein de consternation. Ces remises en question touchent essentiellement deux axes: le système capitaliste dans son ensemble et la langue. L'ère sombre aura perduré tant que la naïveté du peuple l'aura maintenu aveugle à l'idéologie capitaliste que le narrateur qualifie d'esclavage: « The ordinary people, those who worked for a living, plain people of the Second Dark Ages did not realise things that to everyone today are absolutely obvious » (T 127). Dans cette phrase coexistent deux mouvements: un mouvement de constat de la naïveté du peuple et un autre mouvement annonçant que cette naïveté n'aura pas perduré. La rupture est annoncée. Le peuple est décrit comme soumis à la bourgeoisie dirigeante, contraint de vendre ses services à cette dernière. La vente de service en échange d'argent est catégorisée comme prostitution: « You will not believe it, but, Shy, poor girl, had to sell her labour in a factory, just like a common prostitute, as they were called, of those times sold her body, in order to stay alive » (T 128).

Force est de constater que le premier aspect de liberté et d'avancée qui nous est proposé dans *There is a Tide* concerne la liberté intellectuelle. Le roman écrit par Koko Bi Panchoo est destiné à une étude libre, à une appréciation dénuée de toute contrainte proposée en fin d'année d'étude aux étudiants de 2050. Ce « nouveau » système éducatif est l'image de « l'ailleurs » que veut donner Collen de l'instruction. Aussi, le narrateur du chapitre 17 ne manquera pas de s'insurger contre un système intellectuel révolu qu'il appelle « RENT-a-MAN » (T 129) et qu'il attribue à une sorte de mauvaise foi des intellectuels de l'époque, à la solde du capitalisme: « The teachers put themselves up for hire » (T 129), « These

intellectuals, as they were known, worked day and night to hide the truth from people's conscious minds » (*T* 129). Le narrateur emploie des mots forts tels que « prostitution » ou « location » d'humain et « esclavage » pour rehausser le ton de consternation qu'il veut associer à cette époque du passé. L'emploi de la forme passée souligne quant à elle la rupture qui a bien eu lieu, ce moment phare marqué par la survenance de « IKLI » et « CREATE », les deux mouvements libérateurs qui mettent fin à l'ère obscure: « IKLI was developed and popularised, and at which CREATE started, and then spread all over the zones, thus liberating us from Second Slavery » (*T* 130). Le tournant est accompli et la rupture faite avec cet instant peu gratifiant du passé. Le narrateur revient alors brièvement sur ce qu'il appelle « IKLI » et « CREATE ».

« IKLI (International Kreol Language Interface) » (*T* 130) célèbre la réhabilitation de la langue créole comme une langue à part entière mais aussi comme une langue universelle et créative. « CREATE (Creative Revolution in Education, Arts, Therapy and Economy) » (*T* 132) concerne une révolution généralisée de tout un système de pensée qui, parasité par le capitalisme conservateur se voit désormais axé sur une liberté d'expression absolue. Ces deux révolutions marquent l'entrée dans un « ailleurs » et se veulent de ce fait être l'événement politique dont parle Badiou ; le moment de rupture propulsant vers l'ailleurs. Certes, il convient de constater que le roman va si bien chercher dans l'ailleurs ici qu'il touche à l'utopie³⁰³, terme que nous proposons d'annoncer ici avant de l'étayer ultérieurement comme manifestation de l'ailleurs et donc comme un des aboutissants « du »³⁰⁴ politique.

La narration subit une autre entorse chronologique lorsque, au chapitre 15, « l'action » s'interrompt pour un descriptif étendu aux accents élégiaques du temps de l'enfance de Shy à « Banbu ». Cette description intervient après que le poème liminaire du chapitre a annoncé clairement l'intention de la narratrice qui est de ramener le passé à la vie: « by my word try to bring life back or to turn life around again into its inside pattern » (*T* 103). Ce long chapitre s'abstient de toute économie descriptive et s'étend aussi bien sur les parties de pêche à « Kolonnday » que sur les nombreux articles d'une vieille boutique chinoise d'antan. Le passé se décline sur le ton de la nostalgie car, Shy, le précise, si elle est malade c'est qu'elle refuse

³⁰³ Le terme « utopie » vient du latin *utopia* forgé par Thomas More en 1516 à partir du grec *ou*, « non » et de *topos* qui veut dire « lieu ». Il s'agit donc d'un non-lieu, d'un endroit qu'il n'est pas possible de situer géographiquement. L'ailleurs atteint ici son apogée après la « rupture » politique engendrée par IKLI et CREATE. L'ailleurs utopique est, en un certain sens, une des célébrations les plus fortes de l'altérité parcequ'il s'agit d'un ailleurs jamais atteint, un impossible à situer et donc à définir.

³⁰⁴ « Le » politique concerne l'altérité, « l'éthique de vérité » tel que la définit Badiou et que nous avons déjà évoqué. Il intervient après l'évènement-rupture de la politique et se veut être un processus sans fin.

de consommer de ce présent qui n'a plus rien à voir avec ce temps où elle était heureuse et en bonne santé. Le refus de consommer du présent pourrait s'entendre comme un « rejet » du présent au profit d'un regard tourné, une fois de plus vers l'ailleurs. Il semblerait que Collen préconise aussi bien le futur que le passé plutôt que le présent.

Le présent dans *There is a Tide* n'est qu'un point de rupture, un moment charnière à bien amorcer afin de rester axé sur l'ailleurs. Le présent, frappé de remise en cause correspond à l'instant politique à dépasser, c'est l'événement qu'il faut travailler afin d'aboutir sur autre chose.

Ce rejet du moment présent se retrouve aussi dans le roman *Mutiny*. Et pour cause, le présent est marqué par une absence totale de liberté que la situation contextuelle du roman rend explicite: *Mutiny* se déroule en prison.

L'ensemble du roman est marqué par un même élan quasi obsédant tant il régule toutes les actions des trois protagonistes prisonnières. Il s'agit d'un élan de « dépassement » des barreaux de la prison qui les retient. Toute leur volonté est concentrée autour de ce dilemme: fuir le présent pour un futur meilleur, pour une évasion. Cette tension vers l'ailleurs inscrit le roman dans le sillage de la politique, car les actions présentes visent à la déconstruction, à l'éclatement de la structure en place. Dépasser les barreaux de la prison connaît, dans *Mutiny*, des variations prismatiques. Les prisonnières évoquent leur vie passée pour tromper l'ennui et lier connaissance. Le passé ressuscité en cellule est une atteinte au cloisonnement des barreaux. Par la pensée, elles s'évadent, parlent de leurs familles respectives et la narration, le temps d'un récit, s'affranchit de la cellule carcérale. Nous avons également les nombreuses recettes récitées³⁰⁵ pour tromper la faim et pour faire passer le temps. Les prisonnières s'inventent aussi des jeux pour se distraire de leur « activité » principale qui est de préparer une évasion. Réfléchir, s'organiser, récolter des informations de l'extérieur, tout, dans *Mutiny* refuse le présent et se projette vers le futur. La première phrase du roman porte, à elle seule, une charge considérable de volonté de rupture: « We lie in wait like snakes, to be honest. We quite consciously rein in our own instinct to act like wild buffaloes and to stampede » (*M* 3). Cette phrase, pleine d'images animalières traduit une telle envie d'agir, de réagir et de bousculer, de briser. Les allitérations en « t » trahissent le piétinement relatif à la rupture tant désirée: « instinct to act », « to stampede ». Par ailleurs, le roman tout entier tend vers un seul aboutissement qui est l'évasion elle-même. Vers la fin du

³⁰⁵ Voir page 103 du présent travail.

roman, Juna et Leila parviennent à amorcer une évasion en sabotant le système informatique de la prison. Une brèche est formée et, bien que l'évasion échoue, Juna, la narratrice, souligne son intention de recommencer, réinscrivant d'emblée le roman dans un mouvement de rupture.

Ainsi, par des « actes » et des « paroles » individuels, *Mutiny* s'attaque à tout un système qui parasite la situation présente des personnages. Trois femmes, enfermées dans une prison représentant tout un système social vont, à leur tour parasiter ce système et le ramener aux dimensions de leur réalité: leurs histoires, leurs recettes, leur univers de femme s'inscrit fermement au cœur même de la prison pour en ébranler les murs.

b) *Getting Rid of It* et *Mutiny*: chercher « l'autre » ou l'expression de la solidarité, de l'amitié et de la souffrance responsable

Nous entendons démontrer que les personnages de Collen ont, au cœur de leur « valeurs » l'expression de la politique.

C'est par l'autre que l'être arrive au dépassement, à ce que Lévinas appelle la connaissance et que nous proposons d'appeler également « co-naissance »: c'est-à-dire une naissance mutuelle rendue possible à travers l'autre: « la connaissance comme perception, comme concept, comme compréhension, renvoie à un saisir »³⁰⁶. La première expression de la naissance à travers l'autre passe par la solidarité.

– La solidarité.

Entendons par solidarité la capacité que démontrent les personnages de Collen à se soutenir, à partager les difficultés de la vie quotidienne. L'insistance des textes sur cette valeur qu'est la solidarité place l'altérité et par la même la politique comme un des points valeur phares des personnages. Les romans font tous une place à l'expression de la solidarité surtout entre les personnages féminins. Cette valeur naît de la nécessité de s'entraider face à des difficultés diverses auxquelles les personnages issus de petits milieux sont confrontés. La précarité de leur situation exige des solutions immédiates, des solutions trouvées dans

³⁰⁶ Lévinas, *L'Éthique comme philosophie première*, op.cit., p. 106.

l'urgence et dont l'efficiencia repose grandement sur une entraide mutuelle, seule garante d'un quelconque résultat.

L'expression de la solidarité se lira surtout dans deux romans que nous avons identifiés comme *Getting Rid of It* et *Mutiny*.

Getting Rid of It commence avec un élan de regroupement nécessaire au démarrage de l'histoire: Jumila va vers Goldilox et les deux femmes s'en vont ensuite rejoindre Sadna Joyna. Le roman dit de Sadna « she's the third heroine » (GR 18). La boucle est en quelque sorte bouclée et la quête des trois femmes peut alors commencer. Il fallait pour cela deux choses: le pacte de solidarité entre les trois femmes et qui ne cessera d'être renouvelé au fil du roman mais aussi l'aboutissement du chiffre trois symbolique d'accomplissement et de solidité. Voyons tour à tour ces deux éléments. Le pacte solidaire entre les trois amies est scellé par Goldilox: « Well, call it *ours* now [...] Hers and mine. We're dealing with it together now. And if you'll help, you can call it yours as well. What are we going to do with it ? » (GR 24). À partir de ce moment, les trois femmes ne se quitteront plus: elles s'ingénieront à trouver des idées pour dissimuler le fœtus, elles parcourront l'île à la recherche d'un endroit adéquat. L'ensemble du roman est basé sur cette route à trois, sur les difficultés partagées et sur des moments d'expression de solidarité parfois primaire à l'instar de cet épisode d'épouillage qui les rapproche du clan animal: « They were sitting in a row one behind the other in lazy hypnotic ritual. Each sitting on a *pirha* stool, wide apart, skirts stuffed downwards, picking at one another's heads and hair under a *lakoklis* tree in Kan Yolo courtyard they had ended up like flotsam in » (GR 141). La volonté de rester unies est exprimée oralement: « She wanted the three of them to stay together. 'All three, » she said again » (GR 195) et par les réunions au cours desquelles elles discutent, se massent et dansent: « She danced for Jumila's lost child » (GR 208). La solidarité entre les protagonistes est rehaussée par le chiffre trois qui les accompagne tout au long de leur périple. Trois femmes, trois destins. Collen insiste sur le parallèle à trois: les trois femmes ont perdu leurs patronnes de façon tragique, elles ont connu une maternité douloureuse soit en perdant leur enfant ou, à l'instar de Sadna, en donnant naissance au fruit d'un viol. Le chiffre trois symbolise l'accomplissement et donc la solidité. C'est l'image du cercle complet et donc de la solidarité dans son expression la plus complète. Le roman joue sur des parallèles à trois: trois amies unies par une même situation précaire, trois patronnes mettant fin à leur jour, trois parcours de vie différents. Cette similitude ternaire établit un lien étroit entre les destinées des

femmes de *Getting Rid of It* qui, rappelons-le, se traduit en français par *Une affaire de femmes*. C'est comme si les trois femmes ne formaient qu'une seule entité. Nous retrouvons là la symbolique du chiffre trois dans les contes de fée qui renvoie essentiellement à la personnalité articulée, selon la psychanalyse, autour du « Moi », du « Surmoi » et du « Ca ». Il s'agit aussi du nombre triangulaire familial représentant le père, la mère et l'enfant dans les contes. Nous reviendrons sur ces idées dont l'évocation ne vise ici qu'à indiquer que le chiffre trois renvoie à une seule entité marquée par l'idée de complétude.

Getting Rid of It fait également place à une succession de situations analogues qui établissent un lien de solidarité entre les divers protagonistes. Les personnages qui ont la sympathie du lecteur appartiennent tous à un petit milieu: Jumila est marchande ambulante, Sadna est infirmière à l'hôpital et Goldilox travaille pour une société de nettoyage. Les patronnes temporaires des trois amies, bien qu'appartenant au milieu bourgeois sont soit sans emploi ou occupent de petites fonctions. Le roman met également en avant des préoccupations communes qui poussent au rassemblement: le peuple exige des logements abordables, une situation moins précaire. Les femmes revendiquent le droit à l'avortement et organisent des rencontres en ce sens. Enfin, ce qui apparaît clairement c'est aussi la position unilatérale des femmes à l'égard du patriarcat: il s'agit d'une position de défi et de dénonciation. Si Jumila et ses deux complices cherchent à déjouer la surveillance de la police pour se défaire du fœtus mort, les patronnes se suicident en protestation à la liberté restreinte dont elles font l'objet. La solidarité qui unit les destins dans *Getting Rid of It* donnera l'impression générale que les personnages ne s'appartiennent pas: les causes sont communes, le différent est assimilé comme un autre soi. Cette valeur est récurrente chez Collen: il ne s'agit pas de fonctionner pour soi mais de s'inscrire dans une volonté de partage qui se lit aussi bien à travers les causes communes, les dilemmes communs, les rassemblements et les divers partages.

La même idée se retrouve dans *Mutiny*, une fois de plus à travers la solidarité entre trois femmes. Tout comme dans *Getting Rid of It*, chacune raconte son histoire et partage ses souffrances personnelle si bien qu'il y a un véritable partage mutuel de difficultés qui établit un fort lien entre les trois prisonnières. D'ailleurs, la différence d'âge est surmontée, la différence ethnique également. Juna l'hindoue, Leila la musulmane et Mama la créole deviennent une famille solide: « *We, a family, closed into this cell. This thought makes me smile. For us here and also for my first family* » (M 107). Encore une fois trois femmes, trois

générations, trois ethnies et une situation commune inductrice d'une forte amitié qui va jusqu'au lien filial. La différence est abolie lorsqu'il s'agit de se mesurer à la prison patriarcale. C'est en résistant ensemble que les trois femmes parviennent à organiser leur évasion. Mais Collen va encore plus loin dans l'expression de la solidarité féminine dans *Mutiny*. Toutes les prisonnières sont enceintes ou ont leurs règles au moment de la révolte. Même les surveillantes n'échappent pas à ce lien commun. L'idée ici est de faire des différentes femmes dans le roman les représentantes de l'entité féminine. Il ne s'agit pas de plusieurs causes fragmentées mais d'une seule cause qui exige de ce fait un lien solidaire.

La solidarité, prise dans son acception la plus directe, implique un sentiment d'obligation qui pousse à agir en faveur d'autrui. Nous relevons deux idées ici, à savoir, l'obligation et l'action. Dans les deux cas, il s'agit de dépasser le simple cadre de soi-même en tant qu'être pour laisser naître ce sentiment d'obligation envers l'autre. L'acte solidaire est toujours politique parce qu'il force à aller en dehors de soi et à agir en faveur du plus grand nombre. L'action en ce sens a une portée politique.

– L'amitié.

Si solidarité il y a chez Collen, elle ne va pas sans un autre sentiment voisin qui est l'amitié. Qui dit solidarité dit un lien fort qui unit deux ou plusieurs personnages. L'amitié est une autre forme de dépassement, une autre expression de la transcendance du soi et, de ce fait, de la politique de l'altérité. Nous entendons nous pencher sur la question de l'amitié plus précisément dans son acception grecque, acception première avancée par Aristote dans les livres VIII et XI de *L'Éthique à Nicomanque*³⁰⁷ et qui se prononce *philia*.

Proposons, dans un premier temps, une définition sommaire de la notion de *philia* telle qu'elle est énoncée dans le « glossaire » de *L'Éthique à Nicomanque*: « Au sens large, l'amitié désigne l'attachement ou l'affection pour les autres, qu'ils soient des parents, des citoyens, des camarades de travail, ou de combat. Tendresse familiale, entente civique [...] camaraderie, sont des manifestations d'une certaine forme de *philia*, extensible aux animaux, et « à tous les êtres vivants »³⁰⁸. Le premier trait saillant que met en exergue Aristote concerne la notion d'homogénéité ou du reste de réciprocité comme ingrédient essentiel de l'amitié. En

³⁰⁷ *L'Éthique à Nicomanque* est écrit par Aristote aux alentours de 350 av.-J.C. L'ouvrage traite, dans les livres VIII et XI du concept de l'amitié comme d'un lien réciproque et bienveillant qui peut se manifester sous différentes formes allant de l'amour à l'entraide entre peuples en passant par des liens d'amitié entre individus.

³⁰⁸ Aristote, *op.cit.*, p. 100.

effet, l'amitié exige une « bienveillance mutuelle »³⁰⁹ qui s'entend dans un premier temps comme une affection partagée. Dans un deuxième temps, cette « bienveillance mutuelle » revêtira un caractère plus égalitaire. L'amitié, au-delà de l'affection requiert de l'équité. Nous nous rapprochons alors du domaine de la justice: l'amitié doit être juste en plus d'être affectueuse: « l'amitié sera stable et équitable lorsque chaque partie rendra à l'autre ce qu'elle lui doit [...] »³¹⁰. Cette nécessité d'égalité habite toutes les formes d'amitié qu'Aristote déploie en un vaste éventail d'exemples tels que « l'affection d'un père pour son fils, de façon générale, d'un homme plus âgé pour une personne plus jeune ; d'un mari pour sa femme, d'un homme revêtu d'une autorité pour ceux qui sont soumis à cette autorité »³¹¹. Le souci principal de l'amitié étant un souci de justice et donc d'éthique dans le sens de respect de l'autre avant même du soi. Le système communautaire organisé autour de la justice est, lui aussi, tributaire de l'amitié. Toute communauté exigeant cohésion et respect est une manifestation de la *philia* de sorte que l'idée d'amitié jouxte celle de justice au sens politico légal du terme. L'amitié construit la communauté et s'appuie pour cela de la justice au sens de respect des droits mutuels des citoyens. En d'autres termes, il y aurait correspondance entre l'amitié et la politique organisationnelle d'une communauté, correspondance qui se traduit par une interdépendance mutuelle. La *philia* qui ne s'entend donc pas uniquement comme amitié au sens d'affection amicale relève surtout d'une caractéristique clé que nous avons identifiée comme « homogénéité ». Au sens légal, filial, amoureux ou quel que soit la relation, le souci d'homogénéité est ce qui caractérise la vraie *philia*.

Collen adhère sans appel à cette notion d'homogénéité lorsqu'elle présente de façon systématiquement manichéenne l'égalité comme « bien » et l'inégalité comme « mal ». L'égalité chez Collen c'est le partage d'un même statut social qui se veut être l'appartenance à la catégorie du petit prolétariat. La précarité de la classe ouvrière s'accompagne des plus fortes manifestations de solidarité et de communauté alors que le pouvoir, symbolisé essentiellement par la bourgeoisie, est porteur de rupture et de discorde.

Les exemples ne manquent pas pour appuyer notre propos. Dans *Getting Rid of It* et dans *Mutiny*, nous avons trois femmes au statut similaire, partageant les mêmes dilemmes et qui y font face avec la même solidarité amicale. Pauvres, privées de liberté ou de perspective d'avenir, ce sont les personnages les plus courageux, les plus soudés: « They

³⁰⁹ Aristote, *op.cit.*, p. 11.

³¹⁰ Aristote, *op.cit.*, p. 19.

³¹¹ *Ibid.*

made it. A quiet hush, and warm looks. Smiles and calm attentiveness » (*GR* 189). Dans *Mutiny*, les trois prisonnières qui ne se connaissaient pas au départ développent entre elles une affection filiale qui les identifie comme famille. Collen insiste beaucoup sur l'amitié entre les égaux. L'absence de matériel favorise une humanité simple, dénuée de tout différentiel. Vagabonds et sans statut, Kid et Captain se lient facilement d'amitié avec Krish Burton dans le roman *Boy*. Ils n'éprouveront pas d'hésitation à repêcher la jeune noyée faisant passer cet élan de solidarité avant leur propre sécurité car Captain est parfaitement conscient qu'ils seront arrêtés pour leur geste. Dans *The Malaria Man and her Neighbours* le peuple, solidaire des décès de quatre des leurs, se soulève d'un même mouvement: « They are unselfconsciousness, at its most intense. They gather, they concentrate. On each street corner. Migratory birds. Needing to meet, to decide when to take a drastic action, when to move, where to move to. Knowing the only way to survive this thing is to do it together » (*MMN* 160). Plusieurs choses à relever dans cet extrait qui annonce la révolte imminente suite aux décès des quatre protagonistes du roman. Le substantif « unselfconsciousness » traduit bien l'idée d'oubli de soi en faveur du plus grand nombre. Les êtres ne s'appartiennent plus: ils se réunissent et se soutiennent pour agir. La comparaison aux oiseaux migrateurs rappelle à la fois la même appartenance exogène du peuple venu, par ses ancêtres, de divers espaces culturels et la même détresse engendrée par un contexte hostile. Le peuple retrouve ici le goût amer d'une même souffrance découlant des mêmes racines et des mêmes douleurs cumulées. L'unité est à son plus fort: ils partagent une identité commune, ils ne sont plus qu'un. La révolte rappelle une communauté, une unité sans faille sur laquelle Collen insiste fortement dans *The Malaria Man and her Neighbours* comme étant l'ingrédient central au succès de toute révolte.

Le souci d'égalité se retrouve également dans le relationnel que Collen tient à présenter comme un échange, une fusion des corps jusqu'à la confusion totale du masculin et du féminin. Dans *The Rape of Sita* la rencontre de Dharma et de Sita est suivie d'une scène sensuelle qui a cette particularité de ne pas être ponctuée. Elle commence en ces termes: « second time they first meet unbelievable he or she sita for there is no he nor she but only both sita [...] » (*ROS* 107). Pas de majuscules, pas de ponctuation, l'écriture enflée de sensations visuelles, auditives et tactiles est totalement fluide, dénuée de toute différence. Aucun signe graphique ne vient distinguer un mot de l'autre. Les prénoms n'ont pas de majuscules. Le souci d'égalité est intense ici où l'homme et la femme ne sont pas des entités distinctes: Dharma et Sita sont « both sita », tous deux Sita. La fusion parfaite préconisée par

la *philia* est atteinte ici et s'accompagne d'un bien-être généreux et mutuel. Collen reprendra cette idée dans *Getting Rid of It* avec la scène d'amour entre Rahim et Jumila pendant laquelle elle insiste une fois de plus sur un partage égal et généreux: « Total empathy ».

Par ailleurs, lorsqu'il y a rupture dans les romans, c'est lorsque le « pouvoir » intervient. Entendons par pouvoir toute manifestation de supériorité qui vient placer un ou plusieurs personnages en position surplombante qui rompt cet équilibre harmonieux que Collen associe au bonheur. Dans *There is a Tide*, l'appartenance du psychiatre à la bourgeoisie fait de lui un personnage disloqué, incapable de se lier: il connaît une relation chaotique avec sa maîtresse qui sombre dans la folie, il perd l'amour de sa mère et ne parvient à aucun épanouissement professionnel. Le personnage est lui-même porteur de rupture et d'isolement. C'est l'antithèse de la *philia*. Les suicidées de *Getting Rid of It* sont coupées de leur liberté et de tout épanouissement de par leur appartenance à la classe bourgeoise. Inégales aux autres femmes du roman, privées de *philia*, elles choisissent radicalement la mort. Collen ne fait l'épargne d'aucune exception. Dans *Mutiny*, les « Blue Ladies », géôlières symbolisant le pouvoir sont privées d'identité. Elles se caractérisent par une couleur et sont anonymes lorsqu'elles ne sont pas repoussantes. Refuser l'égalité et se positionner contre le peuple, c'est appartenir au contraire de la *philia*, c'est-à-dire à la rupture.

La *philia* est avant tout un concept garantissant l'égalité à travers le dépassement du soi. Cette conclusion énoncée quelque peu de façon simpliste nous permet de repartir sur un autre aspect de la *philia*, sur la manifestation concrète de ce concept. Nous entendons par « manifestation concrète » la personnification de la *philia* chez Collen. Un personnage recevra les traits de la *philia* que nous avons déjà ébauchés et il nous a semblé nécessaire de ne pas faire l'économie de l'étude de ce personnage et combien les caractéristiques qui lui échoient renvoient à la notion philosophique de la *philia*. Il s'agit de « Fiya » dans *The Rape of Sita*.

Fiya est la fille de Sita et de Dharma. Elle est l'aboutissement d'une longue lignée de femmes sur laquelle le roman *The Rape of Sita* prend soin de revenir et d'explicitier. La première ancêtre qui est donnée par le roman, celle qui est à la tête de la lignée dont Fiya est l'aboutissement actuel est donnée pour être le « temps », « Time ». Sita dira à Iqbal que son ancêtre la plus lointaine est le temps, ce départ commun à tous et que Collen célèbre donc en deux fois: une première fois en plaçant un poème dédiée à la femme-temps au début du roman, puis en faisant du temps le premier maillon ancestral de son personnage principal: « Do you know my oldest relative, most long ago, Iqbal ? Sita told me once. I said perhaps

she was Eve.'No before her', she said. 'It was Time,' she added. 'Time ?' 'Yes, time is the mother of all life.' » (*ROS* 131). Puis, Sita enchaîne avec ses ancêtres historiques dont la chaîne commence avec Ana de Bengal. Ana est une esclave révoltée qui décide, avec l'aide de deux complices, de brûler les quartiers des hollandais à Maybur: « Ana had burned down the whole of the Dutch East India Company's quartermaster's stores and the whole of the headquarters of the Company at Maybur » (*ROS* 133). La punition sera bien sûr la mort. Ana de Bengal est noyée puis pendue le 18 juillet 1695 et sa fille, Olga Kleinetjie Ana, dite Olga Olande est témoin de tous ces faits: « In her very name is the history of Mauritius. Olga Olande, Olga the Hollander » (*ROS* 132). La lignée se poursuit donc avec Olga Olande, contrainte, à quinze ans, de fuir dans les montagnes de Samarel. Olga est une esclave marron, une esclave en fuite qui devra son salut et celui de ses enfants à l'abolition de l'esclavage en 1835. Cette incursion dans le passé insiste sur l'esclavage et le marronnage qui marque l'histoire collective de l'île. Ana et Olga sont la personnification même de ces racines esclaves, oscillant tantôt entre la révolte et la fuite dans les bois. Elles sont, au-delà des femmes qu'elles représentent, le visage de l'histoire naissante de Maurice. Olga Olande aura des enfants, des filles: « girl children her great granny told Doorga, and her children had girl-children » (*ROS*134) et parmi ces filles, elle aura Anjalay. Anjalay connaîtra la période précédant l'indépendance de l'île lorsque la main d'œuvre esclave est remplacée par l'engagisme. Cette période est marquée par des révoltes et des grèves notamment la grève de 1943 pendant laquelle Anjalay est tuée pour avoir tenté de protéger un gréviste en l'hébergeant. Ce fait historique réel se détache de l'histoire mythifiée à laquelle appartiennent Ana et Olga. Anjalay a existé et les circonstances de sa mort son fidèlement retranscrites par le roman. Anjalay, au moment de sa mort est enceinte mais a également une fille, Doorga. Celle-ci, tout comme son ancêtre est contrainte à la fuite. C'est d'ailleurs chez cette ancêtre, Olga, habitant toujours Samarel que Doorga se réfugie pendant deux semaines. Doorga, mère de Sita est un personnage légendaire pour son impulsivité et sa propension à en venir aux mains: « Doorga was Mother Courage, herself » (*ROS* 128). En plus d'élever ses deux filles, elle se dresse contre toute forme de peur, elle plaide la connaissance et l'expérience. Nous sommes cette fois amenés, avec Doorga, du côté du panthéon mythique hindou. En effet, Doorga renvoie à la déesse de la guerre répondant au même nom. Doorga touche au mythe, à la force féminine portée à son apogée. Pour Doorga, ses filles ne sont pas uniquement ses enfants mais aussi ses sœurs. Il n'y a pas de limite ou d'identité filiale fixe: la fille est aussi la sœur et l'amie: « Her mother called her Sita, short for 'sister' because her mother didn't want a child really, so preferred to have her as a sister » (*ROS* 48). Tout comme Doorga, Sita porte revêt

aussi une symbolique mythique: elle rappelle la déesse de la chasteté, Sita. Viendra ensuite Fiya, fille de Sita et de Dharma.

Pour synthétiser, nous avons, dans l'ordre, la filiation féminine suivante: la « femme-temps », Ana de Bengal, Olga Olande, Anjalay, Doorga, Sita et Fiya. La « femme-temps » est une abstraction, embrassant toutes les générations et dénuée de limites, c'est la transcendance à l'état pur, l'accomplissement éthique de l'altérité. Ana de Bengal et Olga Olande, au-delà de porter l'histoire esclavagiste de l'île sont des femmes-mythiques, des héroïnes du passé dont l'existence n'est pas prouvée mais qui participent à une mémoire collective glorieuse et souffrante tout à la fois. Avec Doorga et Sita, l'aspect mythique est volontairement souligné alors qu'avec Fiya, la boucle semble bouclée. En effet, si Fiya est entendue au sens de *philia*, nous retrouvons les caractéristiques de l'ancêtre « temps », sans limite et axé vers l'autre.

Bien sûr, il nous reste à justifier pourquoi nous nous permettons d'avancer de Fiya pourrait se lire et s'entendre comme *philia*. Tout d'abord, phonétiquement, Fiya rappelle sans ambiguïté la notion de *philia*. Fiya, n'est mentionnée qu'à très peu de reprises comme s'il s'agissait d'un personnage furtif dont l'importance serait négligeable. Pourtant Fiya, en plus d'être le dernier élément d'une longue chaîne fondée sur le dépassement est aussi une des raisons qui poussent Sita à survivre à son viol. En effet, les ancêtres de Fiya ont soit transcendé l'histoire, à l'instar de Ana et de Olga ou transcendé les limites humaines en se rapprochant de divinités, à l'exemple de Doorga et de Sita. Toutes ces femmes ont en commun la volonté d'amener toute une communauté vers un ailleurs, au prix parfois de leur vie. Ana préfère la mort pour tenter de changer les choses et égratigner l'oppression coloniale. Anjalay répétera son geste. Sita, quant à elle se raccroche à la pensée de sa fille pour lui donner le courage de dépasser la situation dans laquelle elle se retrouve: « My little girl. My Fiya » (ROS 207). Le dépassement accompli par Sita pourrait se résumer en ces termes: au lieu de se laisser envahir par le désespoir et de se donner la mort après son viol, elle décide de rentrer à Maurice et d'adhérer à un mouvement pour les femmes, « the All Women's Front » (ROS 263). Son amie Mowsi qui rappelle phonétiquement « moi aussi » se charge de lui rappeler la bravoure de son geste et son utilité pour le plus grand nombre: « For without you and your courage which formed the Front and the movement, what would become of the future ? » (ROS 263). Mowsi (moi aussi), le geste altruiste de Sita qui s'oublie pour les autres, parachèvent, par une réitération martelée de la direction vers l'autre, d'inscrire le roman dans le sillage du dépassement de soi et de la perception de l'autre comme son égal. Le roman tend

vers un message de cohésion symbolisé par les femmes: « Why are women two ? Until women are one, there will be rape, because some rape is supposed to be less culpable than other » (*ROS* 262). Fiya, en tant qu'aboutissement de la chaîne ancestrale se trouve être simultanément l'aboutissement du roman sur une note d'égalité solidaire dont l'apogée est édictée par Iqbal avec son rêve de ne plus distinguer les hommes des femmes: « We will all be man and we will all be woman » (*ROS* 265).

– Le sacrifice.

La plus haute manifestation de l'humanité serait pour Emmanuel Lévinas la capacité à aller vers l'autre, capacité qui se traduit, dans sa version la plus poussée, par le sacrifice du soi. Lévinas parle de responsabilité du soi envers l'autre comme la voie de la justification même de l'existence de l'être. C'est par la responsabilité envers autrui que l'homme est homme: « mon droit à l'être qui est déjà ma responsabilité pour la mort d'autrui »³¹². Hormis un simple aspect moral qui exige, pour le bon fonctionnement d'une société, que le soi respecte l'autre, il faut entendre aussi par responsabilité, une responsabilité ancestrale, archaïque, héritée de l'humanité première. L'altérité allant jusqu'au sacrifice du soi serait non seulement la « philosophie première » mais surtout la valeur première, la valeur souche de l'humanité en tant que telle.

Les premiers souffles de l'humanité reposent sur un sacrifice et, en découle, une responsabilité due envers cet être sacrifié qui, par son geste, aura permis la survie du plus grand nombre. À l'origine primitive il y a donc un acte criminel et une responsabilité héritée de cet acte. Cette responsabilité tend à rappeler que l'existence (l'être) est le résultat de la souffrance de l'autre. En l'occurrence, l'être ne devra jamais oublier cette responsabilité et perpétuer son souvenir à travers les âges. Ainsi, l'autre est bien à la base du soi et Mircéa Éliade dans *Mythes, rêves et mystères* se charge d'explicitier cette responsabilité du soi envers l'autre, responsabilité conçue et perpétrée par et dans la souffrance.

Les origines de l'humanité s'apparenteraient à un « paradis perdu » dont l'exode forcé aurait pour toujours affligé l'homme au point de chercher sans arrêt le moyen de se réconcilier avec la divinité contrariée: « en ce temps-là, l'homme était immortel et pouvait rencontrer Dieu face à face: il était heureux et n'avait pas à travailler pour se nourrir [...] »³¹³. Cet exode

³¹² Lévinas, *L'Éthique comme philosophie première*, op.cit., p. 108.

³¹³ Mircéa Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris: Gallimard, 1957, p. 45.

aurait résulté du sacrifice d'une divinité qui se serait laissée immoler afin de favoriser la fertilité du sol et la survie de l'espèce. Ce sacrifice marque le premier « crime » de l'humanité et la fin du paradis puisque, désormais, l'humanité reposerait sur un assassinat: « ce premier assassinat a changé radicalement le mode d'être de l'existence humaine. L'immolation de l'Être divin a inauguré tant la nécessité de l'alimentation que la fatalité de la mort [...] »³¹⁴. Nous pourrions aisément retranscrire ce geste comme le sacrifice de l'autre (un représentant de la divinité à immoler) pour le plus grand nombre et rejoindre ainsi la conclusion métaphysique qui en a découlé, à savoir que l'être (entendons par là l'existence de l'homme) repose sur l'autre ou plus exactement sur le sacrifice de l'autre. S'en suivra une inéluctable culpabilité et donc une responsabilité envers cet être sacrifié, cet « autre » qui a permis à la vie de se poursuivre. Il faudra se rappeler et, pour cela, avoir recours à des rites spécifiques. Ces rites doivent rappeler et vénérer la mort de la divinité sacrifiée: ils seront donc axés autour de la destruction d'un corps en faveur du bien du plus grand nombre. Le premier corps sacrifié aura, en quelque sorte, servi de « nourriture » à tout un peuple, à une terre qui prend sa fertilité de ce corps divin dépecé. Ainsi, le cannibalisme serait une des variantes des rituels de perpétuation du rite sacrificiel initial: « Il faut toujours se rappeler, avant de porter un jugement sur le cannibalisme, qu'il a été fondé par des Êtres divins. Mais ils l'ont fondé pour permettre aux humains d'assumer une responsabilité dans le Cosmos »³¹⁵. Se nourrir de l'autre est à la fois une culpabilité et la responsabilité de se rappeler cette culpabilité. La nourriture est le lien douloureux à l'autre, plus particulièrement lorsque cet être divin s'apparente à la Terre Mère.

Les origines de la vie seraient attribuables au sacrifice voulu d'un être divin, de la Terre Mère dont toutes les naissances sont issues. La terre s'offre en sacrifice pour que puisse naître et perdurer la vie. Ce sacrifice revêt les traits d'une immolation en vue de permettre l'alimentation par l'émergence de plantes diverses à la base de l'alimentation des espèces vivantes. La terre fait éclore la vie et, à la fin du cycle vital, la réassimile en son sein pour favoriser une nouvelle éclosion. Les « possibilités de création »³¹⁶ de la *Terra Mater* sont illimitées nous dit Éliade et « rien ne peut se créer que par immolation, par sacrifice »³¹⁷. L'image de la Terre Mère qui offre ses flans pour que naissent les végétaux et que mûrissent les semences est une image violente de dévoration: la terre s'offre en nourriture pour que la

³¹⁴Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, op.cit., p. 47.

³¹⁵ Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, op.cit., p. 49.

³¹⁶ Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, op.cit., p. 227.

³¹⁷ Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, op.cit., p. 226.

nourriture vitale nécessaire aux hommes puissent perdurer. Cet acte sacrificiel d'une « déesse chtonienne »³¹⁸ sera célébré par de nombreux rituels chargés à la fois de rappeler l'origine de la vie et de perpétuer la tradition mémorialiste d'une culpabilité originelle. Il ne faut pas oublier que la nourriture est issue de la mère et que cette nourriture lui est arrachée violemment. Les rites qui « réactualisent l'événement primordial »³¹⁹ sont, selon Éliade, soit de nature orgiaque de sorte à rappeler l'union holistique de la terre et du ciel, soit de nature parthénogénétique: « elle crée par hiérogamie avec le Ciel, mais aussi par parthénogenèse ou en s'immolant elle-même »³²⁰.

Collen, lorsqu'elle parle d'amour fusionnel entre l'homme et la femme à travers, notamment, les scènes entre Sita et Dharma puis entre Jumila et Rahim, dessine déjà les contours de son intention de rappeler les rites de la Terre Mère. Néanmoins, ce sont les rites liés à la culpabilité mortifère, manifestation de l'éthique comme philosophie première, qui nous intéresseront particulièrement ici notamment à travers le personnage de Shy dans *There is a Tide*. Collen semble bien faire allusion à cette culpabilité ancestrale envers cet « autre » divin qu'est la mère nourricière. Nous apprenons que le personnage de Shy est anorexique et le roman tend à délivrer l'explication suivante: Shy, parmi ses souvenirs, garde l'image d'une mère malheureuse qui a été sacrifiée, obligée à donner naissance et à nourrir un enfant qu'elle ne voulait pas. Cette accumulation de malheurs culmine avec un sacrifice ultime, la mort: en refusant de donner la vie à un autre enfant, la mère de Shy meurt des suites d'un avortement.

Nous proposons, avant de poursuivre notre réflexion, de nous arrêter un instant sur une image avancée par Kim Chernin à propos des camps de concentration qu'elle rapproche de l'image de l'anorexie « It is through the pictures of starving men and women and children, newly released from concentration camps by the Allies, that most of us first came to learn of the full horror of those camps »³²¹. Ici nous retrouvons deux idées: l'idée de corps mutilés mais aussi l'idée de la nécessité d'afficher cette mutilation à des fins mémorialistes. L'anorexique, pour Chernin, veut exprimer le souvenir douloureux de quelque chose et se sert, pour cela, de son corps. L'anorexie serait la réactualisation rituelle d'une culpabilité primordiale qui se veut, comme dans les peuplades primitives, liée à la mère nourricière.

³¹⁸ Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, op.cit., p. 230.

³¹⁹ Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, op.cit., p. 229.

³²⁰ Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, op.cit., p. 227.

³²¹ Kim Chernin, *The Hungry Self*, New York: Harper Perrenial (1986)1994, p. 61.

Voici ce que dira Shy de la mort de sa mère: « Her blood was clean. My mother died of innocence », « My mother, dead now, died in a pool of clean blood, because she was a woman. She, the innocent in death, killed by the law » (*T* 60). Le rituel corporel de l'anorexie viserait bien le souvenir de la mère sacrifiée, déifiée que Shy refuse dans un premier temps de dépasser. Elle n'oubliera pas qu'elle doit la vie à la mort d'une autre femme. En ce sens, l'anorexie s'apparenterait bien à un rituel dû à l'autre qui s'est offerte pour le soi.

Si nous allons un peu plus loin dans notre démarche, nous pourrions avancer que les romans de Collen mettent en avant deux types de rituels, tous deux s'exprimant par le lien à la nourriture et donc à la mère tellurique. Il y a, d'une part le rituel destructeur (dont l'anorexie est une des manifestations) et le rituel salvateur qui consiste à assimiler la mémoire mais à la dépasser par la suite.

Le rituel destructeur est celui qui s'arrête à l'injonction mémorielle liée, non seulement à la mère mais à toutes les femmes. Dans *There is a Tide*, Shy se souvient certes de sa mère décédée mais fera aussi un commentaire qui rattache la mort de cette dernière à la souffrance de toutes les femmes: « All women have been through this drama. Like a play. Some live. Some die. We all know it anyway. We share the secret until now. Until today » (*T* 60). Il y a un refus marqué de dépasser cette souffrance originelle liée à la femme et Shy d'ajouter, afin de bien signer son refus d'oublier: « I refuse. Refuse to pass this feeling of dirt to my daughter. I'd rather not risk a daughter. I'd rather not eat. Rather not risk a living. Nor dying. Just not eating. That's the truth, doctor » (*T* 61). Le rituel est destructeur lorsqu'il y a refus de dépassement.

L'autre roman traduisant ce rituel destructeur lié à l'ancêtre féminin qui refuse de se laisser oublier est *Getting Rid of It*. Les raisons derrière les suicides de femmes évoquées par le roman révèlent une certaine analogie. La sœur de Jumila semble dépassée par un sentiment de vide: « This widowed sister, who had already fallen into a deep depression before her own husband's death stayed in it, god knows why, after his death » (*GR* 36). Aucune raison claire ne sera donnée par le roman pour expliquer sa dépression et son suicide. Seule suggestion, son « intérieur » aurait été contrarié: « her insides ». Quelque chose de profond, d'indicible, comme un souvenir persistant. Ce sentiment vague et douloureux se retrouvera chez Liz, puis chez Rita qui elle, évoque clairement le terme de « culpabilité »: « I hadn't ever realized I was being nasty to other people by putting up with things, by grinning and bearing things » (*GR* 94). Sarah, après avoir entrevu la liberté et le véritable amour ne pourra plus se satisfaire de la

vie qu'elle mène. Les raisons derrière ce qui s'apparente à un rituel auto destructeur tournent autour de notions telles que le souvenir, la culpabilité et un tiraillement induit par l'absence/recherche de liberté. Collen opère ici un amalgame entre le souvenir envers la Mère et le souvenir d'un passé esclavagiste qui hante l'île. Ce tour de force est réalisé par l'attribution d'une culpabilité obsédante à des personnages féminins. Ainsi, le lien est fait entre la culpabilité empathique envers la mère originelle et les origines esclaves. Cette idée est bien exprimée par Rita dans *Getting Rid of It*. Le paradigme de l'esclave libéré, subitement en contact avec cet autre monde qu'il ne connaît pas et qui souvent le précipite vers la mort est ici subtilement suggéré notamment avec la mention de la montagne du Morne que choisit Rita pour son escapade avec Sadna: « Lemorn was a huge basalt rock on the extreme south-western corner of Mauritius » (*GR* 123). La montagne Lemorn restera célèbre dans le passé historique de Maurice pour deux raisons: elle aura permis aux esclaves en fuite de se réfugier dans ses forêts mais surtout, elle restera tristement célèbre pour avoir été le lieu de suicides répétés de marrons préférant la mort à l'idée d'être repris. Rita Harold est submergée par la liberté absolue et sans appel qu'incarne Lemorn, une liberté qui se conjugue souvent avec la mort. La montagne se veut ainsi annonciatrice du suicide prochain de ce personnage qui, comme les esclaves marrons, aura goûté à la liberté et qui ne pourra plus se satisfaire du cloître de sa résidence. Lorsque le souvenir d'une culpabilité commune, qu'elle soit envers la mère ou envers ses semblables, n'est pas dépassé, il est destructeur. Il s'accompagne de rituels mortifères qui vont jusqu'à la mort. Néanmoins, Collen suggère un autre type de rituel, cette fois, salvateur.

Voici ce que démontre *There is a Tide*: le personnage de Shy parvient, au fil du roman, à se libérer du « fantôme » de sa mère. L'autre rituel, celui qui jouxte l'expression corporelle mortifère par l'anorexie, c'est le roman lui-même, c'est-à-dire la narration. C'est graduellement, alors que Fatma lui parle de son père et qu'elle découvre ses origines que Shy commence à guérir. La narration est présentée comme un rituel salvateur: prendre conscience du passé pour s'en nourrir et avancer. Tant que Shy reste sur la culpabilité de ses origines, elle reste parallèlement piégée par son besoin d'expier. Or, Collen « enfle » littéralement la narration de nourriture, comme une nouvelle mère. Celle qui raconte l'histoire de Shy, c'est Fatma: « I for one am not called Fatma for nothing » (*T* 14). Collen joue sur l'adjectif « gros »: « fat » pour nommer sa conteuse qui parle du passé mais qui s'interrompt volontiers pour parler de thé à la vanille et de recettes savoureuses. Elle est en opposition directe avec Shy, rongé par l'anorexie. Si Fatma parle du passé, ce n'est pas pour entretenir les germes

d'une culpabilité mémorielle mais pour célébrer les origines de l'île et pouvoir s'en inspirer, s'en nourrir: elle représente à la fois la sage-femme ayant aidé à la naissance de Laval mais aussi la nourricière charnue qui invite à ingérer et assimiler le passé. Gandhi, grand-père de Shy sera appelé « Zulu » et Fatma de rappeler que c'est dénominatif associé aux combattants africains: « Gandhi being a fearless, upright, soldierly sort of man [...] » (T 14). Se rappeler le sacrifice de l'autre n'est efficace que lorsqu'on se sent prêt à le dépasser. L'éthique de l'autre comme philosophie première se conjugue, chez Collen, avec le dépassement de tout sentiment coupable.

Ainsi, le mouvement vers l'autre, revêt chez Collen, une dimension positive inhérente. L'autre lieu est perçu comme le dépassement d'une situation présente qui ne satisfait pas les personnages et qui est vécu comme un idéal prometteur. Pour atteindre cet idéal, les personnages sont invités, avec le lecteur à réfléchir sur la situation sociale présente et à prendre position. L'altérité devient le déclencheur d'actions visant à rompre avec la situation actuelle. En plus d'être le vecteur d'un élan vers un nouvel espace idéalisé, cette *polis* originelle, l'autre est aussi le moyen de se dépasser soi-même.

Que ce soit à travers la solidarité, l'amitié ou encore l'amitié poussée jusqu'au sacrifice, l'altérité semble être la voie, dans les romans de Collen, pour atteindre une autre dimension du soi. À travers l'autre, la politique se joue sur deux espaces: l'espace concret et social et l'espace intériorisé du soi.

iv. Les « actes de langage »

Lorsque les personnages s'expriment, ils prennent position. Rappelons une fois de plus que prendre position, se signaler, est, ce que nous avons au préalable présenté comme « acte politique » puisque toute prise de position implique à la fois l'expression d'une différence et la liberté de pouvoir exprimer celle-ci. « L'expression » des personnages passe invariablement par le « dire »: il y a ce que dit le texte à propos des personnages et ce que disent les personnages par le biais du texte. Arrêtons-nous un instant pour étayer ces deux voies sur lesquelles la notion du « dire » nous a conduits. En effet, le texte « dit », soit en prêtant la parole à ses personnages, soit en parlant d'eux. Dans les deux cas, nous sommes confrontés au « dire », à l'acte de langage.

Nous distinguerons deux notions dont nous serons amenés à parler et qui méritent de se voir poser quelques jalons préalables. Nous appellerons « énonciation » les prises de parole individuelles dont l'impact dépend du contexte de leur expression. Entendons par « prises de parole » les interventions des personnages mais aussi du « texte » lui-même. L'énonciation « ne doit pas être conçue comme l'appropriation par un *individu* du système de *la* langue ; en fait, le sujet n'accède à *l'énonciation* qu'à travers les multiples contraintes attachées à chaque genre de discours »³²². Par ailleurs, l'énonciation est un acte interactif qui implique au moins deux locuteurs.

En outre, nous avons également la notion de « discours » qui elle recouvre un champ plus vaste que l'énonciation. Expliquons-nous: le discours est un jeu d'interdépendance entre le texte et son contexte. Il considère les paramètres de production du texte, les influences extra-linguistiques: « comme il suppose l'articulation du langage sur des paramètres d'ordre social et psychologique, le *discours* ne peut être l'objet d'une approche purement linguistique »³²³. Le discours prend en compte les différents paradigmes contextuels qui impacteront par la suite sur les énoncés qu'il admettra en son texte. Sarah Mills dira que les énoncés du texte ne peuvent qu'être tributaires de leur contexte de production et donc du discours prédominant, « as a subject can only speak within the limits imposed upon him by the discursive frameworks circulating at the time »³²⁴. Pour schématiser, nous proposerons de voir le discours comme englobant le texte et son contexte. Le texte est, quant à lui, constitué d'énoncés qui sont donc rattachés au discours de leur production. Nous proposons le schéma synthétique suivant pour clarifier notre explication:

³²² Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris: Seuil (1996), 2000, p. 56.

³²³ Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, *op.cit.*, p.44.

³²⁴ Sara Mills, *Discourse*, London and New York: Routledge, 1997., p. 33.

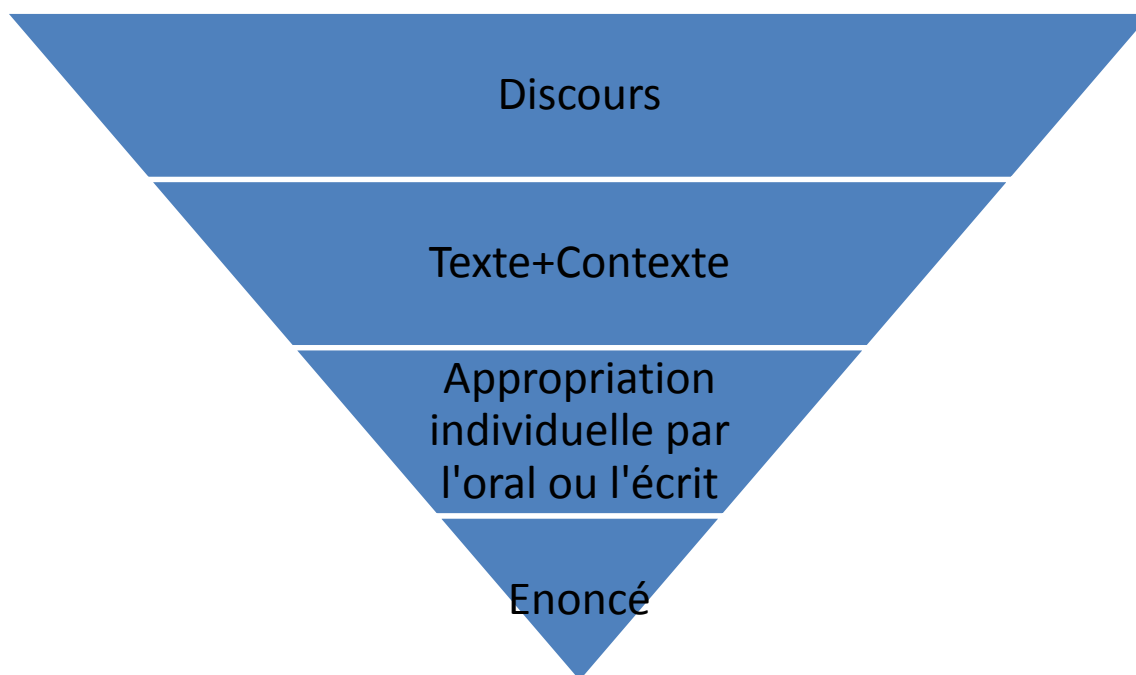


Figure 3. Schéma du discours à l'énoncé.

Ultime précision cette fois autour de la notion de « texte ». Voici ce qu'en dit Dominique Maingueneau: « On l'emploie souvent comme un équivalent d'*énoncé*, comme une suite linguistique autonome, orale ou écrite, produite par un ou plusieurs énonciateurs dans une situation de communication déterminée »³²⁵. Le texte renvoie donc à une succession d'énoncés qui peuvent être oraux ou écrits. Ce sont ces notions de « discours », de « texte » et d'« énoncé » qui reviendront le plus souvent au cours de notre réflexion ici. Nous nous attèlerons d'ailleurs plus particulièrement à la notion d'énoncé puisqu'elle est tributaire du « discours » (c'est-à-dire du contexte) et qu'elle est en équivalence quasi directe avec la notion de texte. En d'autres termes, l'énoncé se trouvera toujours être rattaché au discours, c'est-à-dire au contexte, et au texte.

Notre objet sera de nous poser la question de l'impact des énoncés. En effet, la pragmatique établira la possibilité pour les mots de « faire », d'impacter et donc, par équivalence d'avoir un poids politique. John Hillis Miller parle de « performative utterance » ; « the performative utterance, that is, uses of language that are not descriptive, or as Austin says, not « constative », but do something in saying something »³²⁶. Si les énoncés « agissent », c'est qu'ils sont susceptibles d'intervenir sur le monde. Pour François Récanati, la pragmatique est l'étude de cet impact que nous pourrions appeler, par extension, impacte

³²⁵ Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, op.cit., p. 123.

³²⁶ John Hillis Miller, *Speech Acts in Literature*, California: Stanford University Press, 2001, p. 12.

politique: « Par opposition à la sémantique, qui s'occupe du sens des phrases identifié à leur contenu représentatif, la pragmatique étudie leur utilisation par les sujets parlants »³²⁷, utilisation qui est en interrelation directe avec un espace de production surdéterminé. Les mots auraient indubitablement un pouvoir de réalisation que souligne Judith Butler en parlant du discours de haine susceptible de se matérialiser: « Ainsi les discours de haine ne se contenteraient pas de communiquer une idée ou un ensemble d'idées offensantes, mais ils réaliseraient [*enact*] en outre le message qu'ils communiquent: la communication serait ainsi en elle-même une forme de conduite »³²⁸. Les énoncés auraient une valeur « performative » conditionnée par un héritage politique et historique et qu'ils seraient chargés d'entretenir et de véhiculer. Par extension, un énoncé pourra aussi s'opposer aux valeurs contextuelles prédominantes par le jeu d'un impacte à contresens de la surdétermination prévalente.

Les performatifs relèvent de catégories multiples que nous verrons une à une dans la théorie avant de les appliquer aux textes de Collen. L'objectif restera l'expression de la politique par le biais de ces énoncés performatifs. Dans un premier temps, voyons le schéma³²⁹:

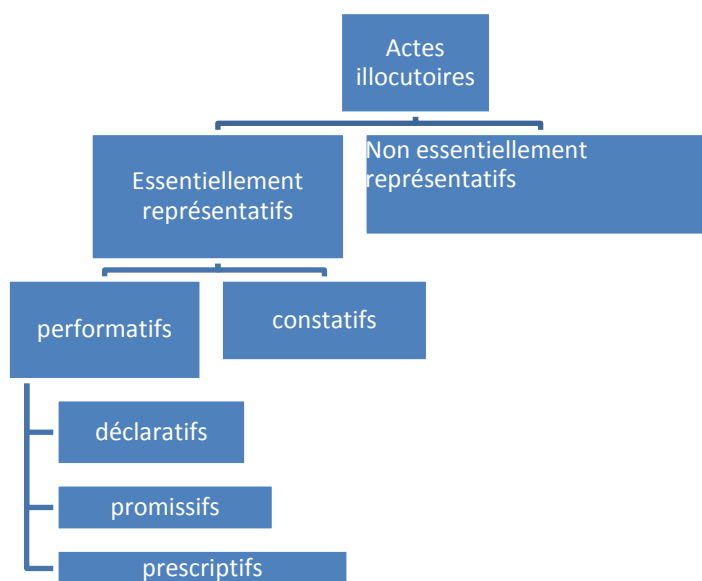


Figure 4. Schéma des actes illocutoires.

³²⁷ François Récanati, *Les énoncés performatifs*, Paris: Les éditions de minuit, 1981, p. 12.

³²⁸ Judith Butler, *Le pouvoir des mots, discours de haine et politique du performatif*, Paris: Editions Amsterdam, 2004, p. 108.

³²⁹ Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris: Bordas, 1990, p. 10.

Ce qui nous intéressera particulièrement pour les besoins de notre réflexion sur la politique, ce sont les notions d'« illocution » (« Actes illocutoires³³⁰ ») et d'énoncés « performatifs ».

Tout énoncé performatif est un acte « illocutoire » dans le sens qu'il est porteur d'une force d'agir. L'illocution serait le potentiel de l'énoncé performatif, potentiel qui varie en fonction du verbe utilisé pour exprimer l'action. La force illocutoire « indique quel type d'acte de langage est accompli quand on l'énonce »³³¹. Ainsi « ordonner » aura une force illocutoire plus importante que « demander » par exemple. L'énoncé est réussi lorsque le destinataire reconnaît l'intention illocutoire rattachée à son énonciation, c'est-à-dire, lorsque la force illocutoire est comprise comme le souhaitait son énonciateur.

Parmi les éléments contribuant à la force illocutoire des énoncés performatifs, nous avons la répétition anaphorique que nous proposons d'étayer ici pour les besoins de l'analyse qui va suivre.

Anna Jaubert appellera « déictiques »³³² cette catégorie d'embrayeurs « traduisant l'ostentation spatio-temporelle »³³³. Les déictiques renforcent l'effet de réel³³⁴ et se divisent

³³⁰ (i) Un « acte illocutoire », selon Dominique Maingueneau est un énoncé auquel est attachée conventionnellement, à travers le dire même, une certaine « force ».

(ii) Les énoncés « essentiellement représentatifs » représentent « un état de choses ».

(iii) Les énoncés « non essentiellement représentatifs » expriment « une attitude sociale » qui s'exprime par exemple à travers un remerciement, une excuse.

(iv) Les énoncés « performatifs » présentent « l'état de choses comme à réaliser par l'annonciation (baptiser, ordonner...) » (10).

(v) Les énoncés « constatifs » présentent « l'état de choses comme donné indépendamment de l'acte d'énonciation (affirmer, prétendre) » (10)

(vi) Les énoncés « déclaratifs » évoquent la transformation immédiate provoquée par l'énonciation à l'exemple d'une condamnation.

(vii) Les énoncés « promissifs » engagent le locuteur à faire quelque chose à l'exemple du verbe promettre

(viii) Les énoncés « prescriptifs » font prescription au destinataire d'accomplir quelque chose. Le verbe « ordonner » marque, par exemple, cet engagement.

³³¹ Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op.cit., p. 6.

³³² Les déictiques correspondent aux unités linguistiques référant à la situation d'énonciation. Ils contribuent ainsi à l'effet de réel. Ils apportent des précisions souvent de nature spatio-temporelle. Comme déictique temporel nous avons, par exemple « demain », « maintenant » et comme déictique spatiaux nous pourrions citer « ici », « à gauche », « loin ».

³³³ Anna Jaubert, *La Lecture pragmatique*, Paris: Hachette supérieur, 1990, p. 104-105.

³³⁴ L'art réaliste offre une représentation du monde tel que nous le connaissons, tel que nous l'attendons. Il s'agirait presque d'une imitation de l'imitation et donc d'un acte inachevé: ce n'est pas le réel qu'on tente de cibler mais bien le reflet du réel qui est organisé selon un sens quelconque. La littérature en tant qu'art est donc bien cette « illusion référentielle » dont parle Rifatterre, puisque le réel c'est un excessif, un indicible qu'on ne peut pas définir. Par le biais de l'art réaliste, on arrive de ce fait à une sorte de compromis, de sens, un moyen de se donner l'impression de toucher au réel. Il ne s'agit plus d'imiter le réel tel que le propose le platonisme en opérant un reflet du réel avec tout ce que cela implique d'insupportable et d'indescriptible, car le platonisme entend montrer que la réalité est impossible à saisir, puisqu'il s'agit d'un reflet, d'un monde inconnu, d'un ailleurs. Au contraire, le roman adhère au concept de *mimésis* aristotélicien à savoir, non pas la tentative de copier le réel, mais la représentation par le biais de règles spécifiques de ce qui est accepté comme vrai par l'art.

en déictiques purement indiciels (dits exophoriques³³⁵) et déictiques représentants ou endophoriques. Ces déictiques représentants sont eux-mêmes subdivisés en anaphoriques³³⁶ et cataphoriques³³⁷. C'est la première catégorie qui nous intéresse ici. Pour reprendre les termes d'Anna Jaubert, « cette formule concentre l'éclairage énonciatif sur un constituant par un jeu d'anaphore [...] »³³⁸. Cette répétition par anaphore « déclenche véritablement *l'illusion d'un embrayage sur la réalité concrète* [...] »³³⁹. Pour reprendre les termes de Jean-Jacques Lecercle, le texte n'est qu'un univers clos où la lecture et l'interprétation restent étymologiquement cloisonnées: « reading/interprétation is just etymological ex-plication: of the text, by the text »³⁴⁰. Voici ce que dit Anna Jaubert à propos de l'anaphore: elle « [articule] les reprises, les enchaînements, et stabilisant ainsi leur monde de référence, ils assurent le bon maintien de l'isotopie discursive »³⁴¹.

Nous verrons à présent comment Collen met à contribution les différentes variantes du pouvoir performatif des actes illocutoires pour démontrer l'impact des mots et, de ce fait, leur pouvoir politique.

a) *The Rape of Sita* et *Mutiny*: la « force » du mot

Nous nous sommes permis cette parenthèse théorique sur les actes illocutoires et les énoncés performatifs pour amener deux exemples extraits de deux romans de Collen et qui tendent à démontrer le pouvoir politique que les énoncés, par leur valeur performative, peuvent avoir. Il s'agit du roman *The Rape of Sita* et de *Mutiny*.

Le chapitre phare de *The Rape of Sita*, est bien sûr celui où Sita subit l'assaut de son agresseur, Rowan. Ce chapitre requiert de fait une force particulière: il est tout entier axé vers l'acte, la violence de l'agression et l'horreur palpitante qui l'auréole: il a tout intérêt à investir dans l'impact de l'écriture qui se doit de bien mettre en exergue la force de ce qui se passe ici:

³³⁵ Ce sont les déictiques purement indiciels qui renvoient à une situation par exemple avec un pronom tel que « je » ou « tu ».

³³⁶ L'anaphore étant la figure de style qui consiste à commencer des ensembles de vers ou des ensembles de phrases par les mêmes mots ou les mêmes syntagmes. Il s'agit d'une répétition qui apporte une précision contextuelle.

³³⁷ La cataphore renvoie par anticipation à un segment à venir appelé *conséquent*. Par exemple, tout le discours que tient Iqbal à son auditoire dans *The Rape of Sita* a valeur cataphorique. Il leur propose une histoire, celle de Sita et les prépare à la recevoir. Il amorce l'histoire et le reste du roman constituent ainsi le *conséquent* de cette cataphore du début.

³³⁸ Jaubert, *La Lecture pragmatique*, op.cit., p. 110.

³³⁹ Jaubert, *La Lecture pragmatique*, op.cit., p. 111.

³⁴⁰ Jean-Jacques Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*, USA: St Martin's Press, 1999, p. 153.

³⁴¹ Jaubert, *La Lecture pragmatique*, op.cit., p. 106.

le viol. Ce chapitre marque l'articulation du roman, « l'événement » qui décidera de la suite des événements, à savoir, si Sita doit réagir ou se laisser submerger par l'agression qu'elle a subie. Le chapitre où Sita se fait violer commence ainsi: « The chapter in which Sita remembers and in which she goes to Reunion, in which *The Rape of Sita* takes place, in which murder is contemplated, and in which the burial starts to take place » (ROS 176). La « force illocutoire » de ce chapitre est capitale pour souligner la valeur politique qu'il revêt.

Dans *The Rape of Sita*, au moment du viol annoncé, l'auteur fait intervenir des termes à plusieurs reprises dont la valeur anaphorique est de rehausser la tension liée au contexte. L'héroïne est poursuivie par ce leitmotive: « anything »: « I can't remember anything » (ROS 176). Cette notion de vide est reprise anaphoriquement par « The hole » (ROS 176), « remember » (ROS 177), « loneliness » (ROS 177). L'impression de vide prédomine ici. Puis, nous avons également le désordre transcrit par les termes « unorganized », « unlabeled », « unanalyzed. Unfiled » (ROS 179) et repris anaphoriquement par « Alarming », « feeling of alarm ». Nous avons deux termes que l'on pourrait déterminer comme le vide et le désordre que le narrateur cherche à instituer comme isotopie discursive ». L'anaphore contextuelle introduite par le déictique « in which » est reprise par « And there »: « And there at Rianbel [...] » (ROS 178) and there after sleeping [...] » (ROS 178). Nous sommes bien dans une spatialité définie: un espace clé du roman. « Ici » se trouve le monstre: « The monster » (ROS 178). Il s'agit donc de bien *montrer* le *monstre*. Cette impression de vide sera récurrente dans ce chapitre annonciateur du viol alternant avec d'autres impressions marquées par l'anaphore. Ainsi, nous avons, concernant l'attitude de Rowan, la même impression de vide annoncée en début de chapitre: « But he was interested in nothing. Nothing whatsoever. Neither in his own life, nor in hers. Neither in politics nor in his work. [...] No interest from him [...] Nothing [...] Coldness remained [...] No contact whatsoever » (ROS 183). « L'effet majeur de la désignation déictique est celui d'un monde en commun »³⁴². Or, ici, le monde en commun est celui de Sita, l'héroïne qui le partage avec le lecteur par le biais de l'outil métaphorique mis en œuvre par le narrateur. Si nous prenons l'exemple de la musique dans l'extrait choisi (le prélude du viol), il nous est dit qu'elle joue trop fort: « Too loud. Why so loud [...] » (ROS 186). Le son se métamorphose par la suite en cris par anaphore: « Drown out the screams » (ROS 186) Puis encore: « The music was too loud », suivi d'un certain apaisement: « [...] she felt the relief through the noise » (ROS 187). Nous avons donc bien, tout au long du chapitre annonçant le viol imminent, un contexte

³⁴² Jaubert, *La Lecture pragmatique, op.cit.*, p. 107.

rappelant une tempête: un vide pesant, subitement rempli par le chaos et suivi du calme par alternance. L'anaphore en tant que déictique culmine avec ce martèlement du masculin sous trois formes et qui traduit l'omniprésence et la puissance destructrice du patriarcat à ce moment précis: « He, He, He will forgive me. God is a man. Adam was right. Eve tempted him » (ROS 191). Nous avons ici la triple association Dieu, Rowan, Adam: le Créateur, le simple homme et le père de tous les hommes, par opposition à ce seul féminin: Eve.

La valeur, dans le sens du « caractère donné à un acte d'*illocution* »³⁴³, repose donc sur une kyrielle de techniques performatives dont le jeu anaphorique des déictiques fait partie. Se rajoute à cela l'usage de ce que la linguistique appelle le « métadiscours ». Toujours dans l'optique de contribuer à la force illocutoire de cette scène charnière qu'est la scène événementielle du viol dans *The Rape of Sita*, le procédé linguistique appelé « métadiscours » est mis à contribution. Entendons par « métadiscours », la « manifestation de l'hétérogénéité énonciative, le locuteur peut à tout moment commenter sa propre énonciation: le discours apparaît ainsi truffé de *métadiscours* »³⁴⁴. Citons à nouveau Jaubert sur la définition de ce qu'est le métadiscours avant d'en appliquer le principe à notre chapitre: « Le métadiscours est le signe d'une imperfection consciente de la communication »³⁴⁵. En d'autres termes, le métadiscours se propose « d'interrompre pour un instant la mécanique référentielle, sans doute pour paraître en contrôler mieux le mécanisme »³⁴⁶. Il s'agit des interruptions volontaires du narrateur qui prend la parole. Le métadiscours « fait », il a bien une valeur actantielle qui en fait un outil performatif de la langue. Nous noterons dans le chapitre du viol deux « types » de métadiscours. Il y a, d'une part, une longue intervention du narrateur (qui est aussi, soulignons-le, personnage du texte) qui vise à interroger le lecteur et, d'autre part, ce qu'on pourrait qualifier d'une tentative de justification, toujours par le narrateur, en faveur de Sita. Nous proposons au préalable de voir tour à tour ces deux moments du métadiscours.

Iqbal prend la parole et demande au lecteur: « *Should she, on finding out that Rowan Tarquin was separated from his wife, have immediately said: 'I would rather stay in a hotel, thank you.'* » (ROS 180). S'ensuivent une série d'interrogations directes: « *Or would this, on the other hand [...] Would people think [...] What was his wife [...] Or was his wife [...] should she have said this ?[...] Should a woman never accept to go into the same house as a*

³⁴³ Austin, *op.cit.*, p. 182.

³⁴⁴ Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours, op.cit.*, p. 86.

³⁴⁵ Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours, op.cit.*, p. 118.

³⁴⁶ Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours, op.cit.*, p. 119.

man [...] Should a woman never accept an invitation [...] should she [...] Should a woman take a taxi ?[...] » (ROS 180-181). Les embrayeurs interrogatifs s'enchaînent sur deux pages pour reprendre une page plus loin: l'objectif est de solliciter le lecteur et le contraindre à une opinion. En effet, les interrogations réitérées produisent un véritable effet accumulatif qui semble « forcer » le lecteur, le pousser à s'interroger. Le narrateur insiste en accumulant les interrogations sur de longs paragraphes qui interrompent le texte et qui ont un double impacte pragmatique: solliciter la complicité du lecteur et produire un effet de tension pour souligner l'intensité de la situation. Le lecteur devrait prendre position car toutes ces interrogations appellent des réponses.

L'autre moment « métadiscursif » intervient lorsqu'Iqbal dit: « *Reader, I must interrupt to make a statement again. At no point had he shown any interest in her [...]* » (ROS 187). Ici, Iqbal insiste sur le fait que Sita ne pouvait se douter des intentions de son agresseur, en d'autres termes, le narrateur répond partiellement à ses interrogations lancées au préalable. Du moins tente-t-il d'influencer le lecteur: à ses questions sur la responsabilité de Sita, il répond ici qu'il estime l'héroïne parfaitement innocente. Ce segment où Iqbal interrompt une nouvelle fois le texte a, cette fois, des allures de parti pris. La force de l'extrait n'en est que plus conséquente: il pose un dilemme et veut véritablement contraindre le lecteur à épouser son opinion clairement émise. Le métadiscours revêt une véritable force illocutoire dans le sens qu'il vise un but précis ici: il attend une démarche du lecteur, c'est-à-dire, que le lecteur prenne position en faveur de Sita.

Si le métadiscours oscille entre l'interrogation et la prise de position dans une optique d'influence, le narrateur a recours également à l'implicite dans cette scène pour rajouter à la force du message qu'il veut faire passer. Le non-dit fait intervenir le lecteur qui se voit « sollicité » indirectement par le narrateur qui lui demande une interprétation personnelle, une implication de sa personne. Le non-dit fait intervenir l'acte, la réaction, il se veut perlocutoire lorsqu'il touche le lecteur de la façon escomptée par l'énonciateur. La force du non-dit relève en effet de son caractère implicite. L'implicite « est aussi par une déduction assez élémentaire (on protège ce qui est précieux) un faire-valoir efficace du propos tenu »³⁴⁷. Ce qui est caché est « précieux » nous dit Anna Jaubert. Pourquoi ? Parce que c'est le meilleur moyen d'imposer une donnée et de la soustraire par anticipation à toute réfutation:

³⁴⁷*Ibid.*

Le non-dit n'est en réalité qu'un autrement dit, du sens créé à la faveur d'un itinéraire langagier plus complexe que le parler direct. Les voies empruntées et les effets obtenus sollicitent donc un travail interprétatif ; elles intéressent à ce titre, la description entreprise de la lecture pragmatique ³⁴⁸.

Dominique Maingueneau donnera au terme « implicite » un équivalent qui est le « présupposé » ou le sous-entendu. Pour qu'il y ait un présupposé, il faut, au préalable un message de base que Maingueneau appelle le « posé ». C'est le « niveau de premier plan, qui correspond à ce sur quoi porte l'énoncé: le posé »³⁴⁹ alors que le « présupposé » serait le « niveau à l'arrière-plan sur lequel s'appuie le posé »³⁵⁰. Dans le chapitre du viol, nous avons relevés plusieurs exemples d'implicite tendant à renforcer l'impact d'un autre message. Lorsque Sita recherche le souvenir de ce qui aurait pu se passer à la Réunion, elle tombe sur un « monstre »: « The monster » (*ROS* 178). Le narrateur de préciser: « The monstrous memory » (*ROS* 179). Nous verrons par la suite que le monstre peut tout à la fois s'avérer être Rowan mais également le viol et que le viol de Sita dissimule un abus plus large, l'abus patriarcal. Derrière cette mémoire monstrueuse, derrière ce monstre, le texte dissimule un monstre sociétal plus conséquent que Rowan exprime à travers son viol: « He hated her and all women, with a deep hatred that began in his loins and moved up into his chest and threatened to smother him if he didn't act » (*ROS* 190). Ici, nous dirons que le message de premier plan est l'annonce d'un viol alors que le présupposé est un abus plus large demandant une prise de position politique, c'est-à-dire, le dépassement d'un monstre social latent.

Par ailleurs, lorsque le texte énonce la séparation de Rowan et de son épouse sur le ton anodin de constatation, nous pouvons également y voir un message latent. En effet, le texte s'acharne à répéter: « Yes they were separated » (*ROS* 179) ou encore « They were separated » (*ROS* 179). Plus loin, le message se veut insistant: « He had separated from his wife » (*ROS* 181), « having separated from Noella recently » (*ROS* 183). Cette idée de premier plan qui est la séparation d'un homme et de son épouse cache, par anticipation la séparation de Rowan avec lui-même. Cette séparation qui intervient sur le plan psychologique se lit notamment avec la mention de la schizophrénie latente de Rowan: « a splitting head » (*ROS* 184). Migraineux, ayant des tendances schizophréniques qui l'amputent d'une personnalité cohérente et stable, Rowan est le personnage de la déchirure. Cette déchirure intervient déjà avec la séparation physique de Noella qui anticipe une déchirure plus sournoise et plus profonde qui est la rupture entre les principes masculins et féminins. Collen

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire, op.cit.*, p. 82.

³⁵⁰ *Ibid.*

appelle cela, dans son entrevue avec *Triplopia* la manifestation du déséquilibre des forces « disbalance of forces » dont l'impact couvre une dimension plus large, une dimension sociale.

Enfin, dès le début du chapitre qui traitera du viol, Sita cite *The Rape of Lucrece* de Shakespeare: « *I alone alone must sit and pine. Like Lucrece.* » (ROS 177). Et Dharma de s'interroger: « Why name Lucrece ? » (ROS 177). Ici, le message de premier plan est sans conteste le lien implicite voulu par le texte avec une femme violée. L'héroïne de Shakespeare est abusée par Tarquin tout comme le sera Sita. Outre ce parallèle explicite, le texte semble également lier les destins de Sita et de Lucrèce: toutes deux violées, il semblerait aller de soit que Sita connaisse le même sort que l'héroïne de Shakespeare. Sita serait donc vouée à se suicider et cette suggestion est reprise plus loin par le texte: « Or will she be dramatical and cast her body over the cliffs at Grigri ? » (ROS 177). Or, il n'en sera rien et Sita reprendra le dessus pour continuer à vivre. Ici, l'allusion à Lucrèce suivie du détachement de Sita du destin qui lui semblait échu renforce l'idée d'une volonté de changement voulue par le texte. En se dérochant à ce qui était attendu d'elle, à savoir un suicide, Sita marque un réel tournant, une rupture politique avec un destin qui lui était assigné.

Dans le roman *Mutiny*, la force illocutoire du mot opère tant et si bien qu'il devient chair. Dans son introduction à la *Chair des Mots* Jacques Rancière souligne la correspondance entre le verbe et le réel: la destination du verbe, c'est son incarnation au monde: « Au commencement était le verbe »³⁵¹. Le destin du verbe est d'avoir un impact sur le monde et si Platon réfutait la « ressemblance » du mot à la chose sauf à parler de « mensonge poétique », Rancière parle de la force des mots qui « accomplissent leur puissance: [...] en nommant, en appelant, en commandant, en intriguant, en séduisant qu'ils tranchent dans la naturalité des existences, mettent des humains en route, les réparent et les unissent en communauté »³⁵². Le mot a une puissance qui agit sur le lecteur, qui ordonne: il n'a pas une simple visée imitative ou descriptive. Le mot opère le transvasement des substances faisant de la non matérialité du texte un corps palpable. Ainsi, « le récit n'est pas représentation du 'réel' mais il trace avec des mots les frontières d'un emplacement où celui-ci vient se loger. Rien ne peut être dit de 'cela' mais pour que 'cela' soit dit, la contribution active du langage est nécessaire »³⁵³.

³⁵¹ Jacques Rancière, *La Chair des mots, politiques de l'écriture*, Paris: Galilée, 1998, p. 9.

³⁵² Rancière, *La Chair des mots, politiques de l'écriture*, op.cit., p. 11.

³⁵³ Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes: Editions Cécile Defaut, 2007, p. 59.

Rancière parle alors de théâtre du mot, là où le mot joue, se donne à voir et prend place, c'est-à-dire:

la manière dont un texte se donne le corps de son incarnation pour échapper au destin de la lettre lâchée dans le monde, pour mimer son propre mouvement entre le lien de pensée, d'esprit, de vie d'où il vient et celui vers lequel il se porte: quelque théâtre humain où la parole fait acte, s'empare des âmes, entraîne les corps et rythme leur marche³⁵⁴.

C'est autour du mot qu'est organisé *Mutiny*. Force est de constater que le « mot » dans *Mutiny* occupe trois fonctions phares qui en font un protagoniste, au même titre que les autres personnages principaux. Il est libérateur, geôlier et force matérialisatrice.

On attend le mot comme un libérateur qui doit sortir les trois prisonnières de leur cellule. Le texte insiste sur ce potentiel performatif de délivrance du mot. Juna dira: « In any case, I am otherwise occupied now, or should I say *preoccupied* now. I am right now lying down here waiting for word » (*M* 14). Notons que « waiting for word » se traduirait par « attendre mot » et non pas attendre un mot ou le mot. L'absence de déterminant pourrait se lire comme l'association du mot « word » à un personnage qui, de ce fait, n'a pas besoin de déterminant pour l'annoncer. Les trois femmes attendent le mot: « I am awaiting the word » (*M* 14), ce mot qui doit les délivrer et qui est appelé « messenger »: « I'm expecting a messenger soon » (*M* 16). Les consignes viendront de l'extérieure, elles sont à la fois des mots et des visiteurs: « It's both of us now, *waiting for word*. Expecting a visitor [...] Then she balks again at the word. Suddenly I know for sure. *She is also pregnant* » (*M* 18-19). Collen joue indubitablement sur l'environnement lexical du terme « mot » pour l'associer à la chair, pour le substantiser: attendre le mot vient en parallèle d'une autre attente qui est l'attente d'un enfant. Ainsi, Leila est en attente « expecting » tout comme Juna et beaucoup des autres prisonnières. La délivrance passera par le mot mais aussi par le corps.

C'est aussi le mot qui fait emprisonner Juna et Mama Gracienne. Nous comprenons, en effet, que Juna travaillait avec les mots agissant, aux dires du texte, comme interface entre le langage informatique et le langage humain. En tout état de cause, Juna était proche des mots et c'est bien à cause de son emploi qu'elle se serait retrouvée en prison. Juna aurait utilisé les mots de façon « imprudente », pour des besoins syndicaux. Elle confie à ses compagnes de cellule que son emploi consistait à manipuler des mots, des concepts informatiques: « I am by profession an *interface* between electronics and human language » (*M* 67). D'ailleurs, en prison, elle continue d'être proche des mots dangereux à travers une activité à visée

³⁵⁴ Forest, *op.cit.*, p. 12.

propagandiste qu'elle poursuit: « And me filling up torn off pages of jotter paper with tiny script, inbetween. And filling it in holes in the cell wall » (*M* 26). Le roman va plus loin lorsqu'il offre à voir le tableau de Juna dévorant les morceaux de papier sur lesquels elle écrit sans relâche: « I write. On paper. With pencil. Prohibited articles. I eat most of the more lyrical bits [...] So I stuff it into my mouth instead and swallow it » (*M* 88). Le mot, dangereux est avalé, digéré comme s'il s'agissait de nourriture. Ayant entraîné Juna en prison, ils serviront aussi de nourriture. Collen insiste sur la « chair nourricière » que représente le mot. Les trois femmes se nourrissent de recettes récitées pour tenter de calmer cette faim qui leur ronge les entrailles: « Telle recipes to lighten the weight of the boredom, talk about food to quelle the pangs of hunger that pits of our stomachs [...] » (*M* 25). Par ailleurs, n'oublions pas de citer également l'exemple de Mama Gracienne, emprisonnée parce qu'elle a confessé un crime qu'elle n'a pas commis, en l'occurrence, elle s'accuse du décès de sa fille. Encore et toujours le mot au pouvoir pragmatique d'incarcérer: « The Confession. Gracienne Townsend, the Confession » (*M* 106). Mama Gracienne devient le mot, elle s'appellera « Confession » pour bien souligner la raison de sa présence en cellule. Elle devient mot, elle est « Confession » et non plus personnage.

En plus d'emprisonner, le mot est, dans *Mutiny*, la matérialisation même de la prison. Au-delà d'être personnage, d'être nourriture ou danger, le mot s'institue comme contenant. En effet, Collen confère une dimension imagée au mot: il devient la prison elle-même par le jeu d'une disposition particulière des chapitres. Nous trouverons dans le roman de multiples micro chapitres, en intermédiaire des chapitres principaux, qui font référence à des textes de lois copiés soit de la bibliothèque de la prison ou du tableau d'annonce. La référence est soigneusement indiquée à la fin de chaque citation: « copied from the Prison's Library » (*M* 161), « Copied from the Prison's Notice Board » (*M* 87). L'intérêt est double ici: d'une part, ces textes copiés tendent à souligner que ce sont des lois et donc des mots qui justifient l'incarcération qu'ils tendent ensuite à expliquer par des articles. D'autre part, la disposition de ces allusions aux lois jalonne les chapitres comme s'il s'agissait de barreaux des sorte que les articles de loi deviennent ici la métaphore de la prison matérielle. Enfin, le mot est partout dans la prison: compagnon de cellule, sa présence se fait palpable, étouffante: « And now with the word *M* still echoing around the cell, our old exercises get a new urgency into them » (*M* 61). Le mot éveille les sens: il résonne dans la cellule mais éveille également l'olfactif: « The scent of impending *M* » (*M* 81). Réveillé par le verbe, par la parole, le substantif

« mutinerie » prend vie. Nous pourrions également citer cet extrait du roman qui témoigne de l’omni-présence de mot devenu présence matérielle:

You’ve gone mauve ! Spooky. Colour of the dead. Look at yourself ». I feel her shudder.

The air of rebellion is getting into her language now [...] A space is empty between the two of us. Dingy. A despised little gap between the two bunks in our cell. And indeed, I notice, mauve. The dim walls are mauve. The dull grey blankets have gone mauve. I feel myself shudder too (M 15).

L’espace-temps est possédé par le mot. Il suffit de nommer, de dénommer pour impacter:

Time has, of course, changed. It has either slowed right down or speeded right up, we can’t work out which by now. Which is how we return to these more relative words. Early. Late. Next. Before. The countable aspect of time has definitely been weakened, stage by stage (M 59).

Le mot définit le temps, définit l’espace et les personnages de sorte que la matérialité performative du mot atteigne, dans *Mutiny*, une force notable. Le mot est, en outre, une tension permanente vers l’ailleurs (« the process that gives words meaning never ends [...] »³⁵⁵), il agit sur l’espace-temps actuel et à venir de sorte qu’il se voit conféré un pouvoir matériel certain.

Nous en arrivons à la conclusion que la teneur thématique de *The Rape of Sita* et *Mutiny* s’articule autour des valeurs performatives des mots. Le moment clé de *The Rape of Sita*, à savoir le viol, repose sur différentes variantes performatives des mots qui sont chargés de retranscrire la violence de l’acte et le jeu qui s’organise entre le prédateur et sa victime. *Mutiny* matérialise le mot: il est synonyme de libération et c’est autour de lui que s’organise l’évasion. Il est aussi celui qui orchestre les arrestations et, par l’intermédiaire de la narration, il devient la représentation visuelle de la prison par le biais de ces chapitres qui ponctuent le texte d’extraits de loi.

v. La politique du féminisme dans les romans

C’est John Locke qui, en proposant un modèle social fondé sur la liberté de tous, avec la possibilité pour chacun d’avoir un droit de contestation du pouvoir en place « ouvre la voie au premier « féminisme » »³⁵⁶ avec un droit pour la femme de s’immiscer dans la sphère masculine dominante. Ainsi, le féminisme renvoie à ce que Jacques Rancière définit comme

³⁵⁵ Hans Bertens, *Literary Theory, The Basics 2nd Edition*, New York: Routledge, « Francis and Taylor Group », 2007, p. 96.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 42.

« démocratie », c'est-à-dire un processus de subjectivation venant « interrompre » la police, l'ordre premier. Tout comme la démocratie, le féminisme se caractérise par une rupture:

La démocratie est, en général, le mode de subjectivation de la politique –si, par politique, on entend autre chose que l'organisation des corps en communauté et la gestion des places, pouvoirs et fonctions. Plus précisément, démocratie est le nom d'une interruption singulière de cet ordre de la distribution des corps en communauté que l'on a proposé de conceptualiser sous le concept élargi de police. C'est le nom de ce qui vient interrompre le bon fonctionnement de cet ordre par un dispositif singulier de subjectivation³⁵⁷.

Ainsi, « la question de la démocratie et la question de la femme procèderaient alors d'une seule et même interrogation. Questionner la légitimité de la parole souveraine du centre »³⁵⁸. Ainsi, « la démocratie n'est [...] aucunement un régime politique au sens de constitution particulière parmi les différentes manières d'assembler des hommes sous une autorité commune. La démocratie est l'institution même de la politique, l'institution de son sujet et de sa forme de relation »³⁵⁹.

Néanmoins, force est de constater que le féminisme, en s'opposant au patriarcat lui reconnaît une existence. Le féminisme admet cet ordre premier qu'il conteste par le fait même de la contestation qu'il lui oppose.

Nous verrons à travers les exemples tirés de trois romans, à savoir, *There is a Tide*, *The Rape of Sita* et *Getting Rid of It* que Collen place la femme en position de résistance hostile à l'homme. Elle est celle qui a le rôle clé et la sagesse. Elle est celle qui souffre de l'homme présenté tantôt comme une caricature, tantôt comme un bourreau.

L'orientation féministe des romans de Collen se dessine déjà avec *There is a Tide* avec cette subtile distinction opérée entre les trois voix intervenantes du texte. Si les prises de parole de Fatma sont auréolées de sagesse, Shy est quant à elle dépositaire d'une volonté de guérison et d'analyse. Shy s'en sortira progressivement, prenant le pas sur sa maladie tout en acquérant, au fil du roman, un recul et une lucidité qui lui permettront une analyse sur les origines ainsi que sur la dimension pathologique de son mal. En parallèle de ces deux femmes, nous avons la situation peu glorieuse du psychiatre dont la déchéance est rehaussée par le paradoxe d'une situation professionnelle qui devrait lui octroyer clairvoyance et capacité d'analyse. Il s'embourbe dans ses analyses et il devient graduellement clair pour le

³⁵⁷ Aliocha Wald Lasowski, Jérôme Game, *Jacques Rancière, Politique de l'esthétique*, Éditions des archives contemporaines, 2009, p. 60.

³⁵⁸ Frédéric Regard, *L'écriture féminine en Angleterre*, op.cit., p. 38.

³⁵⁹ Jacques Rancière, *Aux Bords du politique*, op.cit., p. 232.

lecteur que son jugement comporte des failles. Déjà, à sa première intervention, son discours est animé de contradictions. Voici ce qu'il exprime dans un même souffle: « I'm happy in my home and I have a big double-storey concrete house in *Morselman Sen Zan* [...] in fact an area where there is not a sign of life and where our house has its burglar guards... »(T 37). En l'espace de quelques lignes, le pédiatre se dit heureux à la fois de sa situation professionnelle et d'une maison luxueuse surpassant toutes celles du voisinage tout en faisant ce commentaire étrange sur l'absence de « vie » de son quartier et insistant sur ces grilles antivols qui, subitement, empiètent sur la splendeur première annoncée de la demeure pour lui conférer une allure carcérale et austère. Il devient clair que le discours du psychiatre ne peut être fiable: il fait coexister fierté et frustration démontrant petit à petit qu'il se prend au jeu d'une hypocrisie qui achève de le discréditer aussi bien sur le plan personnel que professionnel. Force est de constater que le psychiatre est bien, dans *There is a Tide*, le personnage le moins clairvoyant et le plus dépassé par les subtilités d'une analyse psychologique ratée.

En d'autres termes, la seule prise de parole masculine se voit, dans ce premier roman collénien, frappé de tous les défauts dont l'auteur prend soin d'épurer les voix féminines coexistantes. Fatma et Shy ont la démarche et le point de vue positifs alors que le psychiatre amorce, dès ses premières lignes, une déchéance personnelle et professionnelle qui annonce la fin tragique et inévitable du personnage. L'auteur opère clairement une distinction marquée entre l'homme et la femme où le premier reste cantonné à une image négative alors que le roman tranche favorablement, et cela en toute mesure, en faveur des femmes.

Cette prise de position résolument féministe se confirme dans *The Rape of Sita* avec le personnage de Rowan. Ce roman en particulier souligne irrémédiablement le gouffre entre l'homme et la femme en faisant de Rowan un antagoniste absolu: tour à tour conjoint violent et violeur, Rowan est, de surcroît frappé d'une lourde défaillance psychologique sur laquelle insiste le roman. Torturé par ses pulsions, Rowan est un personnage déchiré: Collen choisit d'ailleurs de le peindre sous les traits de la schizophrénie en surlignant ce mal de tête lancinant et cette impression d'être déchiré en deux: « No, it was that his head splitting in two. And horrible side growing » (ROS 193). Rowan est littéralement partagé entre cette partie bestiale contre laquelle il tente un moment de lutter et qui s'empare finalement de lui. Ce côté obscur (« horrible side ») le réduit à assouvir ses pulsions et à violer Sita, cela, presque malgré lui. Ainsi, force est de constater que Rowan se présente non seulement sous les traits d'un être violent et méprisable mais aussi, et peut-être surtout, sous les traits d'un

être diminué, coupé de lui-même et contraint de se soumettre à sa nature la plus vile. Il est évident que Rowan en souffre tout en étant incapable de se maîtriser. Ici, l'homme est, une fois de plus dépeint comme un être ayant non seulement perdu la maîtrise de lui-même mais aussi comme ayant perdu tout contact avec la réalité. Rowan est happé par une force qui le dénature et le dérobe à la capacité de raison. Il rejoint ainsi le psychiatre sur le bac des hommes brisés et incapables de se maîtriser. Cette caricature de l'homme coupé en deux se retrouve également avec le personnage d'Iqbal, poursuivi par ce leitmotiv lourd de sens: « Iqbal was a man who thought he was a woman ». Iqbal se sent femme, se veut femme et cette pensée taraude le roman et son discours du début à la fin. Iqbal, bien qu'adjuvant de l'héroïne, s'amorce comme un personnage incomplet, frustré d'un manquement à sa propre nature: il exprime son irrémédiable regret de n'être qu'un homme par le jeu d'un fatal destin qui le condamne à cette unique « demi-nature » dont il doit se contenter. Hanté par cette coupure intrinsèque qu'il ressent comme une diminution, Iqbal admire Ton Tipyer pour sa faculté de produire, de créer, se rapprochant ainsi de la nature féminine de par son métier d'artiste: « He was a man like a woman: he could do with his own hands what woman can do with their bodies [...] » (ROS 56). Néanmoins, Ton Tipyer n'échappe pas à la règle collénienne, presque unilatérale, du masculin négatif: alcoolique et parfois vagabond, il est rejeté par son épouse et connaît des instants peu glorieux et solitaires. Il en va de même pour Dharma. Compagnon de Sita, il se présente comme adjuvant mais n'échappe pas pour autant à l'impuissance caractéristique des hommes du roman. Si Rowan est impuissant face à sa nature, si Iqbal est impuissant face à ce qu'il ressent comme un manque, si Ton Tipyer ne peut maîtriser son alcoolisme chronique, Dharma est quant à lui impuissant à aider Sita aussi bien pendant qu'après son viol. Absent alors que sa compagne se fait agresser, il est tenu à l'écart de son secret. Ce sera à Sita de s'en sortir seule.

A côté de ces hommes impuissants, Collen dessine une héroïne hors norme, une Sita héritière de la déesse de la guerre *Durga*, une Sita qui résiste à Rowan, qui décide de survivre et qui dépasse ce destin tragique qui la liait à Sita du *Râmâyana* et à Lucrèce. Combative et entière, elle surplombe la nature masculine approximative et diminuée que met en exergue le roman.

Diminution, violence, impuissance, le roman où l'homme se dessine sous son jour le plus sombre sera sans conteste *Getting Rid of It* parce que dans ce texte particulier, la noirceur du masculin va jusqu'à tuer la femme. Le travers qui revient sans arrêt c'est une violence

domestique dépeinte sans ambages. Cyril Blignault bat son épouse au sang et viole Sadna, sa servante. Liz et Sarah se suicident parce qu'elles préfèrent la mort à cet emprisonnement domestique piloté par les époux insensibles et aveugles à la détresse féminine qu'ils instillent. Ce qui définit l'homme dans *Getting Rid of It*, c'est surtout cet aveuglement obstiné: le frère de Goldilox Soo refuse son implication incestueuse auprès de sa sœur et préfère la chasser plutôt que d'admettre ses torts. Les époux des « patronnes » sont à la fois absents, silencieux tout en étant obstinés dans la violence qu'ils infligent à leurs épouses. Cyril Blignault se taille la plus belle part en se présentant à la fois comme époux violent et comme violeur tout en atteignant, à travers le rêve de son épouse le paroxysme du ridicule: après avoir insulté son épouse et l'avoir agressé, il se met à pleurer: « 'Cyril started to cry. Yes, burst into tears. « Oh ! what a pain I'm in. My dear friend, Rita, my beloved wife, Rita » (GR 133). Rita se laisse attendrir et subit une fois de plus ses assauts. Faible lorsqu'il est pris à parti par son épouse et démesurément violent lorsqu'il prend le dessus sur elle, Cyril Blignault se veut représentatif de ces hommes qui réduisent la femme à une situation d'esclavage dans *Getting Rid of It*. Collen insiste sur la dépersonnalisation, la dérobation identitaire ainsi que sur les violences physiques qui dénaturent la femme jusqu'à la rendre étrangère à son corps et la pousser au suicide. Rita fait l'analyse de la situation incombant à la majorité des femmes prisonnières du patriarcat: « Punishment for trying to be like him ? Punishment for trying to be part of the same person. I even share his name, you know. His French name [...] Now I want to share his job. His power'. They were won't to speak in this irreverent manner when they played house. But only when they played house.' » (GR 130). Coupées de leur identité, les femmes sont tenues à l'écart du pouvoir et brimées dans ce foyer qui s'avère paradoxalement être la scène privilégiée de violences répétées.

Getting Rid of It dépeint d'un côté la situation de femmes solidaires dont les trois protagonistes se veulent les représentantes et de l'autre, des hommes négatifs, à l'origine d'une répression sociale dont le microcosme se veut être le foyer familial et le macrocosme, tout un État où la femme est considérée comme un être mineur, privé de tout droit. Soudées autour d'un problème commun, les trois héroïnes font face à l'adversité qui s'identifie clairement comme étant le fait des hommes. Si Jumila, Goldilox et Sadna doivent dissimuler le fœtus mort, c'est pour échapper à la police et donc au joug institué par le système patriarcal au plus fort de l'exercice de son pouvoir.

La même solidarité féminine opposée au même ennemi patriarcal sous les traits de la force policière se retrouve dans *Mutiny*. Collen emprunte à la problématique de la brutalité policière, déjà dessinée dans *Getting Rid of It* et à laquelle elle consacre entièrement *Mutiny*. Nous avons, au sein d'une prison, l'exemple de trois femmes se soutenant mutuellement afin de préparer une évasion tout en résistant à la dureté du quotidien derrière les barreaux de la prison Borstal. *Mutiny* place clairement une barrière entre l'univers féminin fait de souffrances mais surtout d'amitié, de soutien et de créativité et l'univers masculin caractérisé par ces lois qui enserrent les chapitres et qui ponctuent le roman. Il y a donc d'un côté les hommes et le système répressif qu'ils ont institué et de l'autre la femme prise dans un jeu de résistance.

C'est dans le sens de cette ligne de démarcation opérée entre l'homme et la femme que le féminisme de Collen dessine ses contours. L'homme usant de force et de ruse brime la femme qui se prend alors à résister. Elle se montre alors « récalcitrante, et dans le même temps qu'elle s'agite face à un discours qui de toute manière la précède, elle confère à ce dernier une légitimité toujours revivifiée »³⁶⁰. Dans la même optique, Collen, en dessinant la plupart des hommes de ses romans comme des êtres diminués ou, en tout cas coupés de la réalité et de toute compassion humaine épouse également cet élan de résistance féministe qu'elle attribue aux femmes de ses romans.

Les personnages mettent en œuvre autant d'outils que sont le regard, leur position sociale, une manière d'être et l'usage de mots qui font acte afin de se démarquer. Le but est de se signaler, de mettre en évidence ce qui attire leur regard pour attirer simultanément celui du lecteur. Leur marginalité les coupe de fait de cette société la plaçant ainsi comme le contexte dont il faut se détacher. Les valeurs prêtées aux personnages par l'auteur sont sans doute l'élément le plus marquant car il exprime implicitement les positions de l'auteur et invite le lecteur à la réflexion. Les actes de langage qui font du texte un outil performatif contribuent à ces instances de déchirure, de mise en emphase, caractéristique de la politique. Enfin, la prise de position féministe qui traduit un jeu de déchirure constant parachève de faire des romans le lieu de la contestation politique.

³⁶⁰ Frédéric Regard, *L'écriture féminine en Angleterre*, op.cit., p. 17.

Chapitre II. Le « corps » du texte: expression de la politique

Lorsque Hannah Arendt associe la pluralité et l'expression du politique, elle décline la pluralité comme étant synonymique de la différence et de la liberté. L'expression plurielle témoigne de la diversité différente et de la libre expression de celle-ci. Si politique rime avec pluralité et différence, nous ajouterons ici également un autre concept qu'il conviendra d'étayer. Il s'agit de la notion d'apparence. L'apparence renvoie à ce qui s'oppose au concret, notion évoquant le flou et l'incertain, l'apparence a, inscrite en elle, cette part de surprenant qui ne se laisse pas saisir et qui renvoie au monde abstrait de la pensée. Tout l'enjeu sera ici de tenter la démonstration d'une correspondance directe entre la politique et la pensée en nous appuyant sur l'hypothèse d'Arendt selon laquelle la politique est par essence une pensée et qu'elle est à la base première de l'existence. Pour synthétiser, nous évoquerons les arguments suivants avant d'entrer dans les détails requis: la pensée se tient en rupture du monde concret puisqu'elle est abstraite. La part de rupture politique est donc d'emblée présente dans le concept de pensée. Par ailleurs, la pensée est libre, elle appartient à « l'être en commun » plutôt qu'à L'Être individuel. Enfin, la pensée, en tant qu'apparence est un jeu réitéré et toujours en mouvement. Elle n'est ni limitée par le jugement ou la compréhension: il s'agit toujours d'exposer un peu plus en avant de sorte que la pensée obéisse à une éthique d'ouverture que nous avons préalablement identifiée comme éthique de vérité.

Il ne faudrait pas confondre « apparence » et facticité. Nous voudrions rapprocher ici la notion d'apparence avec la notion de paraître, d'apparaître, c'est-à-dire se présenter avec tout ce que cela implique de faculté d'adaptation. En effet, l'apparence reste poreuse à la vie, elle s'adapte à elle comme un acteur à une scène de théâtre. Malléable, l'apparence refuse d'être figée et comme le souligne Arendt: « l'apparence [...] met la pensée en demeure de ne jamais se soustraire aux conditions de la vie »³⁶¹. Cette porosité de l'apparence fait place à l'invisible, à ce qui est nouveau, à cette métaphysique qui relie l'être au monde extra-sensible. Se relier à l'apparence, ce n'est pas nier l'existence mais bien lui faire place en lui tolérant toujours un espace de liberté mouvante qui se traduirait, par exemple, par la capacité de s'étonner: « s'étonner, rappelle Arendt, signifiait être saisi d'admiration devant

³⁶¹ Hannah Arendt, *Politique et pensée*, Paris: Petite bibliothèque Payot, 2004, p. 88.

l'imperceptible puissance que recèle l'apparence [...] qui sous-tend les phénomènes, ordre invisible et que les phénomènes laissent pourtant entrevoir »³⁶². L'apparence est manifestation de la pensée politique par la place qu'elle taille à l'altérité. En effet, pour apparaître, pour prendre ces traits commandés par l'existence suppose la présence d'un regard autre, du regard de l'autre. Être, pour Arendt, c'est apparaître à l'autre de sorte que la pluralité soit, selon ce raisonnement une condition *sine qua non* à l'existence de l'Être. Reprenons un instant notre raisonnement: si la politique suppose d'être libre et que l'apparence permette cette liberté en s'opposant à toute existence figée, l'évidence s'impose d'elle-même. En effet, l'apparence dépend du regard de l'autre qui devient donc un ingrédient fondamental à l'expression de la liberté et, de ce fait, de la politique. L'autre tranche avec la fixité de l'existence et impose la liberté rattachée au jeu du paraître. La conclusion devient aisée: si l'autre participe de la liberté et du libre mouvement qui caractérise la vie (au sens où Arendt l'entend), l'autre participe d'emblée à l'existence de l'Être, à l'existence. Ce qui permet à Arendt d'arriver à cette déduction:

En ce sens, aucune existence ne peut être unique ou singulière, si on entend par là qu'elle peut être envisagée pour elle-même indépendamment de la pluralité des apparences mondaines et de la pluralité des existences³⁶³.

L'existence serait un mouvement toujours axé et dépendant du regard de l'autre, du spectateur: « exister est alors apparaître aux regards, être vu: toute vie est le spectacle d'une vie et suppose des spectateurs »³⁶⁴.

Cette idée du monde comme scène des apparences est une image non dénuée d'intérêt puisqu'elle fait intervenir l'idée de la « scène » comme liée à l'expression de l'apparence. Pour apparaître, il faut des spectateurs mais aussi un lieu et ce lieu, c'est métaphoriquement le monde. Ainsi, tout lieu d'exécution des apparences serait un lieu d'expression de la politique. La politique, en tant que déconstruction infinie calquée sur cette idée d'éthique de vérité amorcée par Badiou, est l'expression du paraître, du jeu de mise en scène qu'Arendt associe aux « arts d'exécution »:

Apparence et virtuosité rapprochent la politique des arts d'exécution [...] puisque « les danseurs, les acteurs de théâtre, les musiciens et leurs semblables ont besoin d'une audience pour montrer leur virtuosité, exactement comme les hommes qui agissent ont besoin de la présence d'autres hommes devant lesquels ils puissent apparaître »³⁶⁵.

³⁶² Arendt, *Politique et pensée*, op.cit., p. 91.

³⁶³ Arendt, *Politique et pensée*, op.cit., p. 93.

³⁶⁴ Arendt, *Politique et pensée*, op.cit., p. 92.

³⁶⁵ Arendt, *Politique et pensée*, op.cit., p. 109.

Parmi ces lieux d'exécution des apparences, nous relèverons le corps du texte littéraire. En effet, comme le souligne, Roland Barthes, le texte littéraire susceptible d'être défait et refait, lu et réinterprété, se trouve pris dans un jeu permanent de répétition qui en garantit la teneur politique:

Texte veut dire *tissu*: mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu –cette texture– le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie*. (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée)³⁶⁶.

Le « plaisir du texte » pour Barthes consiste « à dépolitiser ce qui est apparemment politique, et à politiser ce qui apparemment ne l'est pas [...] »³⁶⁷ et donc de soumettre le texte à un remodelage permanent qu'il qualifie de plaisant. Car c'est dans la répétition que le plaisir se fait: « la répétition engendrerait elle-même la jouissance. Les exemples ethnographiques abondent: rythmes obsessionnels, musiques, incantations, litanies, rites [...]: répéter à l'excès, c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié »³⁶⁸.

Notre objet sera de nous pencher sur la question du rapprochement entre le corps du texte et le corps politique. Le texte, tout comme la politique, fait intervenir les apparences et donc les sens pluriels tributaires des regards différents. Tourné vers l'ailleurs, il met en scène plusieurs genres, plusieurs textes et parfois plusieurs voix et points de vue.

Ainsi, nous verrons comment certains éléments pratiques de la forme textuelle, tels que le titre et la préface, mettent en exergue la différence. Les titres sont, chez Collen, essentiellement métaphoriques, de sorte, qu'ils ouvrent, de fait, aux interprétations multiples. Les préfaces, quant à elle, tendent à mettre en exergue une thématique clé qui est la liberté, c'est-à-dire, l'affranchissement sous tous ses jours et donc, le détachement d'un état présent.

Nous verrons également comment l'action dans les romans de Collen passe de la recherche d'une liberté individuelle pour atteindre une liberté globale, c'est-à-dire, tournée vers l'autre, vers la différence.

³⁶⁶ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973, p. 101.

³⁶⁷ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 71.

³⁶⁸ *Ibid.*

Enfin, la différence s'exprimera également à travers l'intervention de différents points de vue narratifs ainsi qu'à travers la coprésence de différents genres et de différents textes dans les romans.

i. Le corps paratextuel

Le texte envisagé comme « corps », comme lieu d'expression, est constitué de paramètres formels dont les premiers font partie de ce que Vincent Jouve appelle le « paratexte ». Le paratexte inclut des éléments « pratiques » du texte tels que le titre, la préface et l'incipit. Nous nous pencherons essentiellement sur le titre et la préface pour nous demander à quel point ils renforcent le jeu des apparences et, de ce fait, la portée politique du corps textuel.

a) Les romans de Collen: des titres de type thématique

Une définition sommaire et non exhaustive du « titre » serait qu'il donne des « renseignements sur le contenu et/ou sur la forme de l'ouvrage »³⁶⁹. Les « titres thématiques » sont ceux qui concernent le sujet du texte, son contenu, alors que les « titres rhématiques » concernent la forme de l'ouvrage³⁷⁰. Le « titre rhématique » donne une indication sur le « type » du texte. Avec Collen, nous avons des romans dont les titres sont tous thématiques: ils désignent le thème de l'ouvrage parfois de façon littérale et parfois de façon métaphorique. Par « titre littéral », Vincent Jouve fait référence « au sujet central »³⁷¹ alors que les « titres métaphoriques » « décrivent le contenu du texte de façon symbolique »³⁷². Nous avancerons, dans un premier temps et pour les besoins d'une classification expéditive que les titres des romans de Collen se rangent quasiment tous et simultanément dans les catégories de « titres métaphoriques » et « littéraux ». C'est-à-dire qu'ils sont à la fois indicateur d'un sujet central tout en ayant une approche symbolique du contenu. L'exception que nous avons relevée est *There is a Tide* qui se classe uniquement dans la catégorie des titres métaphoriques.

³⁶⁹ Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, Paris: Armand Colin, 2001, p. 14.

³⁷⁰ Pour donner un exemple, un titre rhématique serait *Histoires à décrocher la Lune* de Maeva Poupard qui renvoie à une série de contes pour jeunes lecteurs.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² *Ibid.*

En effet, *There is a Tide* renvoie à l'idée d'un raz de marée alors qu'il n'en existe aucun d'un point de vue littéral dans le roman. En revanche, l'idée de raz-de-marée peut se lire métaphoriquement sous plusieurs jours. *There is a Tide* parle de la quête de guérison entreprise par Shynée Pillay en vue de se sortir de son anorexie. C'est le parcours de cette quête qui mérite notre attention: Shy doit opérer un retour en arrière dans son passé familial et se mettre en contact avec des souvenirs oubliés. Sur cette quête personnelle viennent s'enchevêtrer des traces du passé de l'île Maurice post-indépendante qui aura marqué la gloire et la défaite du père de Shy. En tout état de cause, Shy, se laisse porter par l'intermédiaire de la conteuse Fatma pour opérer un retour en arrière afin, de revenir plus forte vers le présent. Cette image sous-jacente d'un aller-retour aux relents brutaux rappelle le raz-de-marée qui se veut alors métaphorique de la thématique d'une prise de conscience afin de bousculer le présent. La force du raz-de-marée, sa connotation d'inéluctable, se lit également à travers l'insistance que met Collen à établir un rapport oppositionnel entre un monde passé et un monde futur. Les intrusions des narrateurs appartenant à l'époque de 2050 opposent un passé servile marqué par l'esclavage et une sorte d'ère utopique totalement affranchie de toute entrave à la liberté. Le changement est présenté à la fois comme inéluctable et brutal et se lira également à travers la juxtaposition de la situation du psychiatre et de Shy. Alors que le psychiatre s'achemine vers une déroute totale, Shy, la petite ouvrière s'épanouit et brise les chaînes du passé qui l'empêchaient de se nourrir. La symbolique à décoder ici serait la chute du monde bourgeois et l'émergence du monde ouvrier opérée par un mouvement de recul vers le passé qui projette vers un bouleversement futur radical et inéluctable. Tel est le raz-de-marée de *There is a Tide*, articulé autour de la « vie » de trois personnages qui renvoie symboliquement à une rupture radicale calquée sur un double mouvement de recul vers le passé puis d'avancée révolutionnaire vers le futur.

Les romans qui succèdent à *There is a Tide* ont la double faculté de s'inscrire sous des titres à la fois littéraux et métaphoriques. L'auteur accorde une importance centrale à la métaphore et donc à ce déplacement permanent du sens qui est le fait de la politique. Les apparences sont toujours à l'œuvre et l'interprétation toujours ouverte et susceptible d'être reprise.

The Rape of Sita renvoie certes au sujet central du viol d'une jeune femme, Sita. Néanmoins, le roman pourra également se lire comme la métaphore d'un viol symbolique. En effet, à plusieurs reprises Collen se sert de l'image du viol pour se référer à des situations qui

ont toutes en commun l'idée paradigmatique d'abus. Le viol d'un pays par un autre est évoqué au début du roman: « Kill in the name of the country. The bombs. Carpet bombs. Dropped like you lay a carpet. Like a rape and murder » (*ROS* 26). Un territoire, un espace devient symbolique d'un corps de femme meurtri. La soumission d'un État rappelle le viol et plus encore, l'obéissance d'un État non indépendant est, pour Collen, clairement une forme de viol. Ainsi, elle associera les vestiges coloniaux que son héroïne, Sita, perçoit à la Réunion, comme une forme d'abus latent qu'il faut combattre: « Another day of being colonized. The word went round and round in her mind: colonized » (*ROS* 142-143). Force est de constater que cette idée de colonisation oppressive est étroitement succédée par l'évocation d'un film pornographique diffusé dans les transports en commun: « Humiliated even in public transport. Insulted. Again the word came, colonized[...] they knew that porno films were shown in buses » (*ROS* 145). Outre l'aspect surprenant de cette idée, nous pouvons noter le lien qui est établi entre l'idée d'humiliation collective que Collen appelle ici colonisation et l'humiliation du corps de la femme. Le corps féminin est soit en position de résistance soit en position de soumission physique. *The Rape of Sita* oppose comme résistance aux abus exposés un corps de femme dansant ou riant. Sita danse à l'annonce de la révolte à la Réunion: « She went odd. For her, it was more of a vindication than for anyone else. She began to dance a strange dance. Sing a strange song. In front of everyone there and then » (*ROS* 28). En position de résistance, le corps de la femme s'exprime aussi par le rire: « From slave days some women have kept the laughter as a weapon against oppression » (*ROS* 115). Le roman fait du corps de la femme le symbole de l'oppression et de la résistance contre l'État tout en convergeant vers la thématique centrale qui est l'abus patriarcal. Ce n'est pas uniquement le viol de Sita, mais le viol de toutes les femmes qui transparait à travers cette scène. Ainsi, l'abus de Sita, atteint une dimension métaphorique plus large: « The patriarchy was what made her the victim. Only in patriarchy is rape a weapon » (*ROS* 203). Le roman évoque alors sans ambiguïté le parallèle recherché entre le viol de Sita et les différentes formes d'abus qui ont ponctué la narration pour culminer avec la thématique centrale du viol de Sita: « Perhaps the revolt she had felt on the part of the girls was not against a rapist, but against colonization, she had thought. It was both. They are the same thing » (*ROS* 202). Plus qu'une scène d'abus physique, le viol dans *The Rape of Sita* s'accompagne d'une réflexion poussée de la victime sur la condition des femmes, réflexion rehaussée par les interventions successives du narrateur. La scène du viol n'est pas « centrale », elle demande à être dépassée, interprétée tout comme il sera attendu de Sita qu'elle dépasse également sa condition de victime

individuelle. *The Rape of Sita*, à travers l'individu vise à toucher la pluralité, s'adresse à la dimension politique plurielle.

Nous retrouvons également dans le roman *Getting Rid of It* une dimension symbolique par-delà la signification littérale que veut traduire le titre. *Getting Rid of It* implique qu'il faut se débarrasser de quelque chose et le roman débute effectivement avec la peur d'une femme, Jumila, qui s'en va précipitamment rejoindre son amie Goldilox pour qu'elle l'aide à se débarrasser de son fœtus mort. L'objectif du roman semble sans équivoque: trois femmes vont s'associer pour se débarrasser d'un fœtus dont la mort, même spontanée, pourrait valoir à sa mère des soucis avec les autorités. Débute alors la quête d'un moment et d'un lieu propices pour disposer du contenu sanguinolent de leur sac en plastique. Pourtant, au fur et à mesure du voyage s'ouvre une autre dimension de la narration. Nous découvrons les histoires de chacune des protagonistes, ponctuées de malheurs mais surtout de suicides répétés de celles qui furent un moment leurs patronnes. Les trois femmes du peuple que sont Jumila, Goldilox et Sadna auront toutes travaillé chez des bourgeoises liées par un même destin tragique: elles se sont débarrassées d'elles-mêmes en contestation d'une seule et même chose: l'absence de liberté imposée par leurs époux et la société bourgeoise. Se débarrasser du fœtus juxte une autre forme d'élimination traduite par le suicide. *Getting Rid of It* dessine alors ses contours métaphoriques: il s'agit de se débarrasser de la peur infligée par le patriarcat. Si les épouses des bourgeois se suicident c'est pour exprimer par leur corps mutilé la révolte contre un système oppressif qui les réduit à l'emprisonnement à domicile. Se débarrasser du fœtus mort peut alors également se lire comme la volonté de déjouer le patriarcat et ses lois: le corps veut être libre, même au prix de mutilations et d'avortements. *Getting Rid of It* devient donc le roman de l'éradication de la peur. Contester cette peur imposée par la société policière c'est, revendiquer le droit à l'avortement, revendiquer le droit à la liberté, à un logement, mais aussi à la liberté d'expression. Ecrit après *The Rape of Sita*, *Getting Rid of It* marque le retour de Collen à l'écriture de revendication et de dénonciation.

Le roman *Mutiny* n'échappera pas à la règle de la double appartenance à un titre à la fois thématique et métaphorique. Thématique parce qu'il s'agit littéralement d'une révolte qui se prépare à la prison de Borstal et dont le lecteur peut suivre l'évolution à travers les trois protagonistes du roman, Juna, Leila et Gracienne. Tout au long du roman, il s'agit de préparer l'évasion et de se tenir prêtes au soulèvement. *Mutiny* va chercher sa valeur symbolique dans l'utilisation du « mot » du « verbe » comme forme de révolte. En effet, outre la révolte qui se

prépare en prison, le roman exprime de façons diverses une révolte opérée par le texte lui-même. Le « mot » dans *Mutiny* est, en lui-même une révolte. SI Juna est emprisonnée, c'est parce qu'elle est trop proche des mots: elles les utilise à des fins syndicales. Par ailleurs, elle continuera d'écrire en prison, à l'aide d'un matériel rudimentaire et en prenant soin d'avaler ses écrits par la suite. Le mot fait emprisonner, participe à la résistance et son utilisation peut soit faire le jeu des autorités ou aider ses opposants révolutionnaires. En effet, les textes de lois régulièrement cités après certains chapitres démontrent que le mot peut enserrer, peut emprisonner une narration en la ponctuant, tels des barreaux. Par ailleurs, chanter, réciter des recettes, parler de leurs vies respectives permet aux trois prisonnières de résister et de s'acheminer vers la révolte. Le mot « *Mutiny* » prend vie: il est susurré, il est attendu, vénéré, comme matérialisé: « the effect of this *ver bis* what gets her. To *Mutiny*. When it was a noun, she only feigned shock. 'You're not allowed to say the word *Mutiny* in here' [...] » (M 55). Le roman enchaîne les mots qu'il met en exergue à travers la narration comme pour souligner qu'ils constituent l'axe charnière de la trame du roman. Des mots comme « confession », « freedom », « effusion of blood », « hunger » dirigent la narration. *Mutiny* célèbre la matérialité et, de ce fait, le pouvoir du mot: « The word *lost lose loss* pull at my chest, a dragging pain. Power of a word » (M 35). Le mot peut faire mettre en prison mais peut aussi orienter la révolte et la liberté.

Avec le roman *Boy*, nous restons dans le domaine de la quête et dans la catégorie d'un titre à la fois thématique et métaphorique. Thématique parce que le sujet central du roman est Krish Burton qui est appelé « *Boy* » par ses parents. Ce sobriquet qui veut dire « garçon » dénote avec l'âge réel de Krish qui, nous l'apprenons dès le début du roman, est âgé de 17 ou 18 ans puisqu'il est en fin de parcours scolaire. Après une brève présentation de la vie monotone du jeune homme, nous comprenons vite que la véritable thématique de *Boy* sera le voyage de Krish. La traversée de l'île que le protagoniste accomplit est en elle-même peu intéressante: elle peut se résumer en la rencontre de Captain et Kid, la découverte d'un corps qui vaut à Krish un bref passage en cellule policière et le retour vers la maison familiale marqué par la rencontre avec des malfrats et puis avec « *Girl* ». Néanmoins, une fois de plus, c'est le hors-scène symbolique qui recèle une richesse latente. *Boy*, nous l'avons dit, retrace les aventures de Krish Burton au terme desquelles il passera du statut de garçonnet craintif à celui d'un jeune militant engagé. Il s'agit bien d'un rite de passage visant à faire grandir le personnage. La quête identitaire que Krish accomplit malgré lui durant son voyage nécessite un retour aux sources: il s'enfonce dans les bois, vers l'inconnu et doit vivre coupé du monde

moderne. Cette plongée dans un monde périphérique, hors de la ville est auréolée d'un descriptif paysager fourni: Collen cite de nombreux espaces géographiques, des noms de villages, de montagnes, de rivières comme pour donner la primauté à la « nature » de l'île plutôt qu'à son développement urbain. *Boy*, avec le recul pris avec le capitalisme et le monde moderne pourrait alors s'entendre plus largement comme un retour aux sources, une quête dans le passé historique de l'île à travers ce jeune homme en fuite, comme un esclave marron, qui retourne à ses origines pour mieux revenir vers le présent. L'accomplissement identitaire de Krish revêt ainsi une dimension symbolique déjà rencontrée dans *There is a Tide*, par exemple. Il s'agit d'opérer un mouvement de recul qui ramène le personnage à ses origines réelles et qui le propulse par la suite vers une identité plus forte, s'affirmant en général par leur adhésion à un mouvement de prise de position collective.

The Malaria Man and her Neighbours a tout du titre thématique. En l'occurrence, le thème central de ce roman serait le personnage qui se fait appeler « The Malaria Man » et qui se dénomme en réalité « Zan Pol Kanzy », ainsi que ses trois compagnons, « Melomann », Eshan Zukahi et Brij Kelapen.

Le début du roman annonce d'emblée les décès suspects des quatre camarades et laisse présager que le roman tendra à expliquer les conditions réelles ayant mené à la disparition des protagonistes tout en s'attachant à quelques éléments de leur quotidien. Les pages qui suivent indiquent que l'objet phare du roman se situe, une fois de plus, au-delà de l'individuel, c'est-à-dire, au-delà du décès des quatre hommes: il s'agit de déterminer les raisons globales ayant mené à ces décès, des raisons d'ordre national, des raisons inavouables qui impactent non seulement sur les quatre hommes mais sur une population entière. Il en résultera que ces quatre décès revêtiront un caractère national précipitant le pays dans une révolte contestataire. Les décès de Zan Pol et de ses compagnons servent d'exutoire à un sentiment d'injustice latent qui se dessine, petit à petit, comme l'objet phare du roman. Une fois de plus, Collen confère une dimension axée vers la pluralité à son roman. Les paramètres thématiques de l'écriture de *The Malaria Man and her Neighbours* dépassent les personnages et touchent le plus grand nombre, ils rejoignent ce « commun sensible » sur lequel l'écriture se propose de travailler, s'inscrivant ainsi dans une démarche politique.

Les titres thématiques choisis par Collen ont, de ce fait, tous la particularité d'être métaphoriques et donc d'appartenir au jeu des apparences. Ils s'ouvrent ainsi aux interprétations et à la libre expression du différent, d'un autre sens parfois insoupçonné. En

tant que tel, le titre, d'apparence littérale chez Collen épouse, par sa dimension symbolique, les contours de la politique.

b) *There is a Tide, The Rape of Sita* et *Getting Rid of It*: les préfaces et le passage de la liberté individuelle à une liberté du plus grand nombre

Outre le titre, nous avons également la préface qui a la particularité, chez Collen, d'inscrire les romans dans le sillage de la politique. Pour reprendre les termes de Vincent Jouve, la préface « est, avec le titre, un élément paratextuel de première importance. Située avant le texte qu'elle présente, elle a pour visée explicite d'en orienter la réception »³⁷³. Le type de préface le plus classique est relevé par Jouve comme étant la préface « *auctoriale originale* »³⁷⁴. Elle vise à inciter à la lecture et à en orienter au préalable la direction par différents procédés. Sur les six romans de Collen qui constituent notre base d'étude, trois incluent une préface, ou plus précisément un type de préface. Il s'agit des romans *There is a Tide, The Rape of Sita* et *Getting Rid of It* qui admettent l'intervention préalable de l'auteur ou d'un auteur présumé. Tout comme le titre, la préface chez Collen revêt un caractère politique parce qu'elle admet le jeu des apparences et de la fiction.

There is a Tide commence explicitement avec une note de l'auteur, « *FOREWORD* », une préface qui, au premier abord, se veut être auctoriale. Cette préface aura pour vocation de donner au lecteur des « *informations sur la genèse de l'œuvre* »³⁷⁵: « *There is a Tide* was published in the year 2050 » (T 2). L'auteur aurait trouvé le manuscrit de l'ouvrage sur une étagère du « *Burbon second-hand bookshop in Porlwi* » (T 1), ouvrage dont l'auteur présumé serait un dénommé « *Koko Bi Panchoo* ». Outre ces quelques éléments sommaires sur la genèse de l'œuvre, l'auteur glisse rapidement vers ce que Jouve appelle un « *contrat de fiction* »³⁷⁶. En effet, tous ces éléments concernant la genèse de l'ouvrage pourraient tomber sous un qualificatif qui trône en début de roman: il s'agit d'ailleurs du premier mot qui ouvre *There is a Tide*: « *Impossible* »: « *Impossible things happen* » (T 1). Ici, l'auteur demande

³⁷³ Jouve, *La Poétique du roman*, op.cit., p. 16.

³⁷⁴ Ibid.

³⁷⁵ Jouve, *La Poétique du roman*, op.cit., p. 18.

³⁷⁶ Ibid.

explicitement au lecteur de faire contrat de fiction avec elle et de croire en l'impossible. D'ailleurs, la répétition du mot impossible insiste sur l'orientation qu'aura choisie l'auteur pour son roman: la lecture devra admettre l'étonnement et faire place à l'imprévu. Nous glissons d'une préface auctoriale à une préface «fictionnelle»³⁷⁷ relevant, de ce fait, de l'ouverture politique tributaire de l'imprévu. *There is a Tide* doit échapper à toute explication raisonnable et exigüe et, par principe, le roman doit également échapper à un auteur défini. Une préface fictionnelle, tout en «simulant les préfaces sérieuses, attribuent le texte à un auteur fictif»³⁷⁸. Hormis la liberté que cette démarche induit, elle a aussi pour résultat de mettre l'auteur à couvert de la censure. Le pacte fictionnel est tacitement double ici d'un pacte de tolérance: «It isn't by me. And it isn't even really by Koko Bi Panchoo, as you will soon find out, because he too *found* the material more or less ready-made» (T 5). Cette première préface semble avoir pour but de gagner le lecteur à une certaine flexibilité d'esprit qui sera nécessaire à l'accueil d'un tel roman.

Nous disons «première préface» car *There is a Tide* en compte, au total, trois. Trois préfaces dont deux tombent sous l'appellation de «préfaces tardives» qui proposent un bilan au fur et à mesure de la narration. En effet, si Collen se sert de la première préface pour ébaucher un contrat fictionnel avec le lecteur, d'autres fonctions classiques d'une préface sont laissées de côté. Ainsi, l'auteur enchaîne avec un «FOREWORD BASED ON ANNUAL ADDRESS TO FINALS STUDENTS: YEAR 2015» (T 6) pour avancer «le choix d'un public», donner des «indication[s] de l'ordre de lecture», «des précisions sur le contexte», faire des «déclarations d'intention» et proposer une «définition du genre» [sic]³⁷⁹. Par ailleurs, le contrat fictionnel préalablement établi est sauvegardé avec l'attribution de cette deuxième préface à un auteur fictif: «Jaya Ng Sang» et la situation du roman dans les années 2051. La liberté fictionnelle recherchée par le contrat de la première préface est rehaussée ici par la liberté intellectuelle qui inscrit doublement le roman sous l'égide de la politique au sens de liberté, telle que la définit Arendt. Il s'agira d'étudier *There is a Tide* avec le regard éclairé de 2051: en d'autres termes, le roman est annoncé comme une étude de ce que fut une époque d'obscurantisme et de difficultés: «This book is a hint of the haunting Second Dark Ages» (T 7). Le public est choisi, l'objectif du roman est désigné. L'auteur de la seconde préface enchaîne en donnant des indications sur comment lire *There is a Tide* et sur son contexte

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*

d'émergence: « the book we have chosen gives leads. Because it has three different bases, this opens up a series of leads all at once » (T 7). Et Jaya Ng Sang de préciser que les « bases » sont trois personnages qui se partagent la narration du roman, Fatma, Shy, la jeune employée de la Zone Franche et un psychiatre: « One is the transcript of a thing known as a tape recording [...] of an enormous midwife called Fatma [...] » (T 7), « the second is the same young factory workers's pioneering auto-analysis [...] » (T 7) « and the third is the psycho-therapist's diary about his own what was called « private life » » (T 7). Cette deuxième préface, dédiée à l'utopie³⁸⁰ se conclut par une illustration sommaire de l'émergence de deux phénomènes culturels: IKLI et CREATE.

La troisième préface arrive au chapitre dix-sept du roman sous la désignation de « note d'éditeur »: « Editor's Note » (T 126). Nous sommes toujours dans l'exemple d'une préface tardive qui a ici pour vocation spécifique de donner plus de précisions critiques sur le contexte narratif de *There is a Tide*, contexte préalablement désigné comme les « Second Dark Ages »³⁸¹. En choisissant d'inscrire l'utopie comme axe de lecture de son roman, Collen le place une nouvelle fois sous l'égide de la politique.

The Rape of Sita commence par un poème liminaire suivi immédiatement d'une préface de deux pages marquée par deux caractéristiques saillantes: par un subtil jeu de déni de l'importance de sa préface, l'auteur souligne explicitement son importance, en d'autres termes, lire la préface revêt ici une importance capitale pour la suite du roman: « Please don't read this preface unless you are already a fanatic novel reader » (ROS 7). L'effet contraire est bien évidemment recherché car il s'agit bien là d'un appel direct à la curiosité du lecteur. L'attention du lecteur gagnée, nous nous intéressons au « je » de la préface: « Goldswains told me ». Ici, « me » désigne Iqbal de Surinam qui s'annonce quelques lignes plus loin comme l'auteur de la préface et donc du roman qui va suivre: « I, the undersigned, Iqbal of Surinam, will address you directly qui often in the course of this novel » (ROS 7). D'ailleurs la préface est explicitement signée par « Iqbal the Umpire » (ROS 8). Par cette désignation d'un auteur fictif, Collen place aussi bien la préface que le roman sous le signe d'un contrat fictionnel: une fois de plus, la réalité n'est pas recherchée au profit d'une réalité malléable et politique. Nous sommes, comme dans *There is a Tide* dans le monde des apparences et du jeu. Outre cette stratégie de mise à l'écart d'une réalité fixe, la préface de *The Rape of Sita* se concentre sur des précisions sur la structure du roman: Iqbal annonce qu'il interrompra

³⁸⁰ Notion sur laquelle nous nous apesantissons aux pages 323 à 330 du présent travail.

³⁸¹ Voir pp. 326-330.

fréquemment le cours du roman et annonce une structure éclatée, fragmentée: « Its structure's more like a bunch of grapes » (*ROS* 8), encore un exemple de liberté politique exprimé cette fois, à travers la structure même du roman. Néanmoins, là où la préface se referme quelque peu sur elle-même, c'est, selon nous, en ce qui concerne le groupe de lecteur ciblé. L'auteur de la préface avoue avoir écrit pour un petit groupe d'élus déjà conquis par un précédent roman: « I have about fifty readers who will buy copies like that » (*ROS* 8). Le lectorat, tout comme dans *There is a Tide* est choisi, désigné comme un groupe clos d'intellectuels avertis. La préface se conclut par l'énonciation d'un contrat de fiction: l'auteur qualifie *The Rape of Sita* de pure fiction sans rapport avec la réalité. Pour cela, il spécifie que ses personnages sont empruntés, créés: « this very same book, being an obvious bunch of lies, is too far-fetched to be a convincing novel. Sita and Dharma and Rowan Tarquin, for example, are obviously made up. They were made up » (*ROS* 8). Il ira plus loin en spécifiant les textes d'origine d'où sont issus et inspirés ses personnages: « 'The Rape of Lucrece' » et le « *Râmâyana* ». Hormis le caractère fictionnel de ses personnages, l'auteur va plus loin en faisant de son roman un mélange des genres à travers ses emprunts à différents genres littéraires tels que le théâtre, le mythe ou encore la poésie sur une apologie de laquelle vient se clore la préface d'Iqbal: « Poetry is better for this sort of story than prose. But I can't write poetry. That's why I had to put a quote from a woman called 'Time' at the beginning of this book » (*ROS* 8). En poussant un peu en avant, nous arrivons après la préface, à l'incipit, à savoir les premiers mots du roman qui sont: « Once upon a time [...] » (*ROS* 9). À la prose, au théâtre, au mythe et à la poésie vient s'ajouter le conte pour faire de *The Rape of Sita* un amalgame volontaire de plusieurs genres.

La préface de ce deuxième roman de Collen vise une fois de plus un objectif désigné, le même que *There is a Tide*, à savoir la liberté. Si *There is a Tide* dénonce l'absence de liberté comme à la base d'une société arriérée et annonce la liberté absolue comme son unique remède, *The Rape of Sita* parle de liberté en s'affranchissant de tout auteur, en offrant une structure éclatée et en se nourrissant d'un mélange permanent de différents genres tout en opérant, par le biais de la voix d'Iqbal, d'incessants allers retours entre le monde de la fiction de le monde « réel ». Les frontières sont brouillées ainsi que toute tentation de fixité contraire à l'éthique politique.

Le troisième roman à servir une préface aux lecteurs est *Getting Rid of It*. Il s'agit là d'une préface ultérieure, c'est-à-dire qu'elle a pour fonction de répondre aux critiques

éventuelles et arrive après environ une moitié de la narration. L'histoire s'arrête et l'auteur prend la parole. Il s'agit bien ici d'une préface auctoriale, c'est-à-dire que Collen ne désigne ici aucun auteur fictif de substitution.

Le passage qui interrompt subitement la narration de *Getting Rid of It* aurait pu figurer en début de roman. Il ne fait cependant aucun commentaire sur le texte lui-même, il ne précise rien sur le contexte ou la genèse de l'ouvrage. Par contre, il s'agit d'un plaidoyer contre la censure qui pourrait aussi bien s'adresser à *Getting Rid of It* qu'à n'importe quel roman. L'auteur tente ici de justifier le besoin du texte littéraire de dire, de dénoncer, peu importe la violence et la gravité du propos: « These days, when you write a story, you have to be so careful. » (GR 53). L'auteur vise cette fois plus spécifiquement la liberté d'expression qu'elle revendique pour un texte littéraire. Plus qu'une préface, il s'agit ici à la fois de la dénonciation d'un manque d'ouverture d'esprit qu'elle attribue aux temps actuels et aussi une demande personnelle pour plus de tolérance. Il s'agit là d'une adresse à la compréhension du lecteur, une tentative de pacte de solidarité que l'auteur tente de mettre en place afin d'éviter une fois de plus la virulence de la censure suscitée par son roman précédent, *The Rape of Sita*. Ce qui s'apparente à une mise au point interrompt cette narration ponctuée de drames (suicides, avortements, sang) afin d'en justifier la dureté et dénoncer l'hypocrisie de toute édulcoration sous la contrainte de la censure.

Les préfaces de Collen semblent invariablement tourner autour d'un même thème central, à savoir la liberté. Dans *There is a Tide* seule la liberté créative pourra racheter la société happée par un courant obscurantiste hérité du capitalisme. *The Rape of Sita* revendique une littérature libérée de toute contrainte structurelle et de toute frontière alors que *Getting Rid of It* traite du sujet plus large de la liberté d'expression. Les préfaces de Collen, lorsqu'il y en a semblent épouser une démarche de largeur: voir plus loin que la fiction, voir plus loin que la réalité, dépasser les genres, dépasser la peur de la censure. C'est à travers cette volonté de dépassement permanent, de « déchirement » comme l'appelle Rancière ou de « liberté » comme l'appelle Arendt que la préface, orientation de lecture, offre aux romans une orientation politique explicite.

ii. L'inscription de la politique dans le « schéma actantiel » de la narration

Le corps du texte, outre les éléments paratextuels sommaires que nous avons évoqués, comprend surtout un cœur structurel que nous pourrions commencer par définir comme les articulations qui organisent la narration, en d'autres termes, la structure de la narration. Avant de nous pencher sur l'étude de ces articulations, nous proposons de nous arrêter un instant et une fois de plus sur l'objet de nos recherches: la politique. Pour les besoins de notre travail nous avons eu recours ici à l'étude que fait Spinoza de la notion de politique dans son *Traité de l'autorité politique*, étude qui sera susceptible de mettre en lumière le point de jonction entre la structure narrative et la définition du terme politique.

L'approche de Spinoza du terme « politique » dessine d'emblée l'axe de la liberté comme étant l'axe phare pour aborder la politique. La particularité du *Traité* est de présenter deux types de liberté: une liberté individuelle confrontée à une liberté raisonnée qui serait le fait d'une organisation structurée que Spinoza désigne comme l'État. Revenons à la liberté individuelle. Pour Spinoza, l'homme, dans toutes ses actions relève d'un plein droit naturel qui est la manifestation de sa puissance pure: « Tout ce qu'un homme quelconque accomplit en vertu des lois de sa nature, il l'accomplit donc d'un plein droit naturel et le droit, dont il jouit activement au sein de la nature, est mesuré par le degré de sa puissance »³⁸². L'exercice du libre arbitre de l'homme est ce qui témoigne de sa puissance et, par libre arbitre, Spinoza inclut à la fois les actions dites bonnes et mauvaises. En d'autres termes, la liberté d'agir ne connaîtrait aucune limite, aucune sanction et ne serait que la libre expression basique de la puissance de l'homme. Spinoza d'ajouter que « l'auteur d'un effort ou d'un acte quelconque, qu'il soit sage ou insensé, exerce toujours son plein droit de nature »³⁸³.

Or, un autre type de liberté jouxte la liberté individuelle libre: il s'agit de la liberté revue par le groupe. Si la liberté pleine et individuelle semble tentante, Spinoza soulève un bémol capital: elle n'est pas durable. La seule liberté durable est celle dont peut jouir le groupe, le nombre qui la valide. De ce fait, la notion de groupe triomphe sur celle de l'individu et requiert un nouveau type de liberté, défini selon des critères, des règles acceptées par le groupe. En tout lieu et en tout temps l'homme a ressenti le besoin impérieux du groupe:

³⁸²Baruch Spinoza, *Traité de l'autorité politique*, Paris: Gallimard, 1954, p. 82.

³⁸³Spinoza, *op.cit.*, p. 86.

« toujours, en tous lieux, les hommes, qu'ils soient barbares ou policés, nouent entre eux des relations et forment une société organisée d'un genre quelconque ... »³⁸⁴. Spinoza désignera cette société d'un genre quelconque comme étant l'État. L'État ordonne un nouveau type de liberté basé sur un accord unanime et des règles pour tous. C'est ainsi que l'État dérive sa puissance qui relève de la « puissance de la masse »³⁸⁵, autrement plus considérable que la puissance individuelle. L'État déterminera ce qui est bien ou mauvais, restreignant la liberté individuelle mais garantissant la valeur qui lui est fondamentale, la sécurité: « Tandis que la liberté ou force intérieure constitue la valeur (*virtus*) d'un particulier, un État ne connaît d'autre valeur que sa sécurité »³⁸⁶.

La politique en tant que liberté pourrait donc à la fois s'entendre comme la liberté sans limite de l'individu pris seul mais aussi comme la liberté plus « raisonnable », durable proposée par la collectivité. La liberté politique garantie par l'État est celle qui sera retenue comme « la » liberté avec ses paramètres dressés autour de « la faute et la soumission, la justice et l'injustice »³⁸⁷.

Nous avons tenu à poser cette distinction entre ces deux manifestations de la liberté et donc de l'expression de la politique pour en arriver à cette démonstration: nous verrons comment chez Collen, la structure narrative met en présence ces deux formes de liberté politique. Nous verrons comment la liberté individuelle, bien que tentante, n'est pas viable et ne peut durer. La narration lui impose d'être confrontée à des écueils hérités de l'État, de la collectivité restrictive. L'enjeu de la narration est donc de se retrancher vers cet autre type de liberté, dans le cadre d'un État: une liberté qui pousse à dépasser l'individuel au profit du collectif. La liberté politique s'affranchit d'une puissance factice et sans limite pour s'organiser autour d'une communauté et d'un bien-être collectif autrement plus puissant et plus durable.

³⁸⁴ Spinoza, *op.cit.*, p. 80.

³⁸⁵ Spinoza, *op.cit.*, p. 91.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ Spinoza, *op.cit.*, p. 95.

a) Les romans de Collen: une structure narrative axée autour du thème de la liberté

Avant de nous pencher sur les romans, nous proposons un bref recul théorique supplémentaire visant cette fois à bien asseoir la notion de structure narrative.

La structure d'un contenu narratif sera désignée par Jouve comme étant sa « sémiotique narrative »: « la sémiotique narrative se penche sur les structures de l'histoire »³⁸⁸. Cette définition sommaire posée, Jouve dégage deux grands axes composant la « sémiotique narrative »: l'intrigue et les personnages. L'idée même de dégager une structure propre à un roman, à faire de la narration d'un roman une construction formelle et ordonnée n'est possible que parce que les études des sémanticiens à l'instar de Vladimir Propp³⁸⁹ auront démontré que des enchaînements fixes pouvaient être relevés dans tout type de récit. Si Propp construit ses données à partir du conte merveilleux, il sera démontré que ce même schéma peut également s'appliquer au roman. La structure devient un sujet d'étude réel puisque les fondements d'une narration semblent obéir à des règles. Aussi, l'étude de ces règles s'auréole d'un certain intérêt. Voici le commentaire que fait Jouve concernant la structure d'un récit: « l'homme pense toujours selon les mêmes modèles ; seuls changent les moyens d'expression. On peut élargir ce constat aux récits: l'homme raconte toujours la même histoire ; seule change la manière dont il l'habille »³⁹⁰. Conclusion quelque peu consternante du point de vue de l'innovation mais cette conclusion, appuyée par les recherches des sémanticiens, aura eu le mérite d'établir une liste formelle de « jointures » qui organisent la narration. Paul Larivaille détachera cinq étapes communes à toute histoire avec un modèle portant le nom de « schéma quinaire ». Voici les étapes de ce schéma quinaire:

- (1) Avant-État initial-Equilibre
- (2) Provocation- Détonnateur- Déclencheur
- (3) Action
- (4) Sanction- Conséquence
- (5) Après- État final- Equilibre³⁹¹.

C'est ce schéma qui nous servira pour l'analyse des « étapes » narratives chez Collen, d'une part pour démontrer qu'il y a bien un schéma-type et d'autre part pour utiliser les conclusions qui s'en dégagent afin d'établir le lien entre structure narrative et politique chez notre auteur.

³⁸⁸Jouve, *La poétique du roman*, op.cit., p. 45.

³⁸⁹ Vladimir Propp (1895-1970) était un folkloriste russe qui analysa la structure des contes merveilleux russes. Son ouvrage le plus célèbre, *Morphologie du conte*, fut publié en 1928.

³⁹⁰ Jouve, *La Poétique du roman*, op.cit., p. 46.

³⁹¹Jouve, *La poétique du roman*, op.cit., p. 47.

A présent, nous enchaînerons avec la recherche d'une structure narrative-type à travers les romans de Collen. À cet effet, le schéma quinaire de Larivaille nous servira de base à l'établissement d'une succession de tableaux, qui une fois dessinés, pourront permettre de dégager des observations concernant la structure de l'intrigue de chacun des six romans à l'étude. Cette succession de tableaux permet de dégager un message réitéré qui, à son tour, nous amène à une conclusion répétitive: si l'objet principal de « l'action » des romans tend vers la liberté, le succès réel de cette action nécessite que cette recherche de liberté soit axée vers l'autre. Pour expliciter notre propos, voyons tour à tour chacun des tableaux ou plus exactement chacun des « groupes » de tableau que nous avons établis en fonction du « résultat » atteint à la fin de chaque roman.

(*There is a Tide* requiert un tableau plus complexe puisque le roman s'organise autour de trois narrations: celle de Fatma, celle de Shy, celle du psychiatre. Trois intrigues et trois « actions » différentes doivent ainsi être distinguées).

Tableau 10. *There is a Tide*

Narration	1)Fatma	2)Shy	3)Le psychiatre
État initial	Fatma raconte à Shy la naissance et le vécu de son père biologique, Laval.	Shy tente de découvrir les raisons qui l'ont menée à l'anorexie.	Le psychiatre raconte quelques faits de son existence de bourgeois.
Déclencheur	La lutte pour l'indépendance de l'île Maurice.	Shy donne plusieurs raisons au déclenchement de son anorexie: le refus de participer à la consommation, le besoin d'être propre, l'envie de maigrir.	Il prend conscience: de vivre en autarcie, de son comportement ignoble envers Françoise.
Action	Laval s'engage comme opposant à l'indépendance puis change de camp: il participe à une grande grève contre l'État.	L'action prend un autre tournant lorsque Shy goûte par instinct, la charogne d'un hérisson.	Action décisive: il participe à l'agression de l'ouvrier, Toni.
Sanction/Conséquence	Laval est emprisonné puis, perd goût à la vie.	Elle est libérée de la voix obsédante de sa mère décédée.	Il perd tout: son emploi, sa dignité.
État Final	Malgré cela, l'histoire retiendra le nom de Laval comme héros.	Shy guérit et s'épanouit.	Il se retrouve en prison.

Tableau 11. *The Rape of Sita*

État initial	Iqbal entreprend de raconter l'histoire de Sita.
Déclencheur	Sita semble aux prises avec un dilemme: elle est ailleurs, pensive. Le bombardement iraquien la plonge dans une transe qui marque le début d'une longue quête personnelle.
Action	Sita se lance à la recherche du « souvenir perdu ».
Sanction/Conséquence	Elle se retrouve confrontée à ce qu'elle cherchait: le souvenir de son viol par Rowan Tarquin.
État Final	Sita se libère de ce souvenir pesant et s'engage pour la cause des femmes victimes.

Tableau 12. *Getting Rid of It*

État initial	Jumila va trouver Goldilox et Sadna parce qu'elle a besoin d'aide.
Déclencheur	La raison de sa détresse: Elle a fait une fausse couche et doit se débarrasser du fœtus mort en toute discrétion.
Action	Les trois femmes entreprennent de trouver un moyen de se débarrasser du fœtus de Jumila.
Sanction/Conséquence	Elles sont amenées à revivre certains éléments de leur passé et de prendre conscience de la détresse physique de la femme en général, qu'elle soit riche ou pauvre.
État Final	Prise de conscience de la nécessité de se battre et de se défendre contre le patriarcat, ce n'est qu'à ce moment que les trois femmes réussissent à se défaire du fœtus.

Tableau 13. *Mutiny*

État initial	Juna, Leila et Mama Gracienne sont en prison
Déclencheur	Le « mot » qui doit venir de l'extérieur et qui doit les aider à s'évader.
Action	Attendre les instructions tout en préparant la révolte et tout en faisant passer le temps.

Sanction/Conséquence	La révolte a lieu mais s'avère être un échec.
État Final	Les trois femmes sont de nouveau en prison, séparées, mais Juna promet de continuer à se tenir prête pour la prochaine révolte.

Tableau 14. *Boy*

État initial	Krish Burton nous présente son contexte familial oppressant.
Déclencheur	Sa mère lui demande de se rendre chez son oncle pour lui apporter des victuailles et un petit lot de haschisch.
Action	Krish se rend chez son oncle mais au lieu de rentrer directement à la maison, il décide de partir aux hasard des routes et de errer dans l'île.
Sanction/Conséquence	Krish fait des rencontres, se retrouve face à un cadavre de noyée, est momentanément emprisonné, séquestré avant de rentrer chez lui.
État Final	Krish passe du statut de « <i>Boy</i> », de garçonnet à celui d'un jeune homme militant et engagé.

Tableau 15. *The Malaria Man and her Neighbours*

État initial	Zan Pol, Melomann, Eshan Zukahi et Brij Kelapen sont retrouvés morts.
Déclencheur	Les autorités qualifient leurs décès d'accidentels: la colère gagne les masses populaires.
Action	Révolte du peuple qui s'insurge des mensonges de l'État et des injustices sociales saillantes.
Sanction/Conséquence	L'île Maurice est plongée dans une révolte qui dure quelques jours et qui pousse les autorités aux abois.
État Final	La révolte est maîtrisée mais une prise de conscience ainsi qu'une solidarité générale a désormais vu le jour.

Tableau 10

Nous placerons *There is a Tide* dans une catégorie à part puisque ce roman particulier conjugue trois narrations et donc trois schémas narratifs: Laval est raconté par Fatma, Shy raconte son combat avec l'anorexie et le psychiatre raconte sa vie. En nous basant sur l'étape appelée « résultat » su tableau, nous noterons deux « succès » et un « échec »: Laval et Shy connaissent une fin plus ou moins positive alors que le psychiatre est happé par une débâcle totale.

Les deux « succès » sont atteints par les personnages qui, à un moment du roman, se révoltent pour un but spécifique: celui de se libérer. Shy tente de se libérer de l'anorexie en entreprenant une cure psychanalytique, allant jusqu'à goûter une charogne de hérisson lorsque son instinct lui commande de le faire. Laval décide pour sa part de s'impliquer dans les révoltes précédant l'indépendance de l'île: il s'engage comme « homme de main » et pense ainsi épouser la cause des plus forts, des bourgeois. Il pense, par son action, être du côté des gagnants. Les deux personnages entendent donc se libérer, sauver leur personne en entreprenant les actions adéquates. Cependant, le roman indique que le succès réel de Shy ou de Laval dépend d'autre chose que de leur seule liberté personnelle: C'est lorsque Shy se tourne vers l'autre, vers l'amour (d'un chiot ou d'un jeune homme prénommé Fayel) qu'elle s'épanouit réellement. Laval, quant à lui, devra changer de camp et s'engager pour le peuple: il devient gréviste et quitte les opposants à l'indépendance. Ce n'est qu'à ce prix que l'histoire retiendra son nom en tant que héros.

L'échec du psychiatre semble lié au fait que, contrairement à Shy ou à Laval, il n'entreprend pas de quête vers la liberté. Au contraire, ses actions sont tournées vers la volonté d'enfermer l'autre: Françoise, sa mère, son beau-père, Toni l'ouvrier. En se dressant contre l'autre, la sanction est totale: le psychiatre se retrouve à son tour entièrement privé de liberté.

Tableau 11, Tableau 12, Tableau 14

Nous retrouvons le même schéma dans *The Rape of Sita*, *Getting Rid of It* et *Boy*. En nous penchant sur le schéma narratif établi dans les tableaux respectifs, nous pouvons déduire que « l'action » dans ces trois romans est toujours tournée vers une volonté de liberté personnelle ou, pour le dire autrement, vers une quête de liberté entreprise par chacun des personnages. Sita tente de se libérer d'un souvenir terrible, les trois femmes de *Getting Rid of It* cherchent à se libérer d'un fœtus mort et Krish Burton voudrait se libérer de l'emprisonnement familial et scolaire. Lancés sur les sentiers d'une libération salutaire et personnelle, les romans se concluent en exprimant toujours le même message: si les personnages accomplissent, à travers leur quête de liberté, le premier pas vers une libération aboutie, la véritable liberté ne s'acquiert que lorsqu'ils se tournent vers le bien-être du plus grand nombre. Sita doit dépasser son viol et s'engager pour l'ensemble des femmes victimes d'agressions: ce n'est qu'à ce prix qu'elle échappe à la tentation du suicide. Les trois femmes de *Getting Rid of It* ne pourront se défaire du fœtus qu'à la fin du roman, lorsqu'elles auront pris conscience de la souffrance de

« toutes » les femmes de toute condition. La souffrance physique de leurs patronnes, la souffrance de Jayamani demande un engagement en faveur de la liberté des femmes opprimées par le patriarcat: il faut lutter pour que la femme puisse disposer librement de son corps, lutter contre les violences domestiques ou encore en faveur d'un logement pour tous. Les trois femmes s'engagent dans des mouvements de revendication. Il en va de même pour Krish. Sa volonté d'être libéré de l'emprisonnement des appareils que sont la famille ou l'éducation n'est qu'une première étape. Elle ne sera pas suffisante. Ce n'est que lorsqu'il s'engage dans un mouvement politique que le roman conclut à son accomplissement réel et à son accession au statut de jeune homme indépendant.

Tableau 13 et Tableau 15

Mutiny et *The Malaria Man and her Neighbours* tombent dans la catégorie des romans qui se concluent par un échec mais qui marquent le début d'une lutte encore plus âpre. En effet, force est de constater que les deux romans concentrent leurs actions autour de révoltes contre l'appareil étatique. Les trois prisonnières de *Mutiny* veulent s'évader de prison et complotent contre le système carcéral. Les personnages principaux de *The Malaria Man and her Neighbours* observent les agissements de l'État et sont témoins de plusieurs injustices qui leur coûteront la vie. Puis, c'est autour de la masse de se révolter contre les décès pour le moins suspects des quatre compagnons. Dans les deux cas, la révolte s'étend à la masse: c'est toute la prison de Borstal qui décide de se révolter le jour du cyclone alors que toute l'île Maurice se soulève pour dénoncer le décès des quatre ouvriers, Zan Pol, Melomann, Eshan et Brij. Contrairement aux autres romans, *Mutiny* et *The Malaria Man and her Neighbours* conjuguent explicitement la révolte individuelle avec une révolte collective qui prend le dessus. Pourtant, la conclusion est la même dans les deux cas: la révolte est maîtrisée. Néanmoins, les deux romans se terminent sur une même note: malgré l'échec présent, la révolte recommencera de plus belle. Juna promet de reprendre les armes alors que dans *The Malaria Man and her Neighbours*, la prise de conscience des injustices et la prise de conscience de pouvoir ébranler l'État lorsque l'action est collective, est désormais bien ancrée dans les esprits. Ces deux romans promettent, pour le futur, des mouvements révolutionnaires en vue de l'accession à la liberté du peuple, des mouvements plus larges à caractère étatique.

Les schémas narratifs dégagés parlent tous de liberté et juxtaposent spécifiquement ces deux approches de « liberté » telle que l'évoque Spinoza, à savoir la liberté individuelle et la liberté du groupe. La démarche politique implique la liberté de la masse, seule garante de

durabilité. Remettre en cause, prendre position relèvent de la démarche politique de libération et d’assertion de puissance que les romans de Collen semblent exprimer jusque dans leur structure narrative, cette même structure narrative que Vladimir Propp considère comme tributaire d’un élément phare: le personnage.

b) Les fonctions des personnages colléniens

Nous évoquons « les personnages » comme constituant un axe capital de la structure narrative. Ce qui nous intéressera particulièrement c’est ce que « fait » le personnage. Jouve met en avant deux notions: celle d’acteur et celle d’actant. La notion d’acteur renvoie au « personnage » par un rapport plus ou moins synonymique. La notion d’actant est celle qui retiendra toute notre attention ici. L’actant est, non seulement le personnage qui « fait » mais le type d’action accomplie par lui. L’actant est plus complexe que l’acteur car il s’agit plus d’un rôle, d’une fonction fixe que tel ou tel personnage remplit dans la narration. Expliquons-nous: l’actant ne se limite pas à l’identification d’un personnage avec un nom, une situation, un état psychologique ou des traits physiques. L’actant est un « type »: c’est le bon, le méchant, l’aidant, l’ennemi, l’objet des désirs. Ce sont ces rôles tenus par les personnages qui rythment la narration et constituent ce que Propp appelle le « schéma actantiel », c’est-à-dire « les fonctions des personnages [qui] représentent donc les parties fondamentales du conte »³⁹². Rappelons une nouvelle fois que le schéma proppien, établi à partir du conte merveilleux s’étendra par la suite aux autres genres littéraires, tributaires d’éléments structurels fixes venant quelque peu hanter la richesse et la diversité de premier abord en la sanctionnant d’une certaine monotonie.

Les fonctions des actants sont nombreuses et variées et nous proposons d’en citer quelques-unes avant de nous pencher sur la diversité réelle de ces fonctions à l’appui des textes de Collen. Comme fonction actantielle nous relèverons: le sujet, l’objet de quête, l’opposant, l’adjuvant, le destinataire ou le destinataire.

En effet, l’action, qu’il s’agisse de l’action déployée par un conte, un roman ou tout autre genre littéraire, requiert l’intervention de personnages. En se basant sur l’étude des contes merveilleux, Vladimir Propp établit ce qu’il appelle le schéma actantiel, à savoir les fonctions remplies par les « actants » et qui orchestrent le mouvement narratif. Ces

³⁹² Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris: Seuil, 1965 et 1970, p. 30.

observations seront étendues au roman. Propp établira pas moins de 31 fonctions qui suivent « l'ouverture »³⁹³ du conte et qui se concentrent autour de 4 types de rôles actantiels que nous avons identifiés comme étant le héros, l'objet de quête, l'agresseur et le donateur. C'est autour des rôles tenus par ces entités représentatives, disons-le par ces « types », que l'action s'organise et évolue pour dessiner un schéma narratif identifiable. Nous proposons au préalable de voir quels seraient les fonctions potentielles de ces 4 types (selon l'analyse propienne sur laquelle nous nous baserons) pour ensuite déterminer si ces fonctions actantielles types se retrouvent chez Collen. L'objectif ultime étant de voir si les fonctions remplies par les personnages orientent les textes vers la notion de politique.

Le héros, premier « type » d'actant, est susceptible, pour Propp, de remplir 17 fonctions que nous pouvons énumérer comme suit: (i) Il s'éloigne de chez lui, (ii) Il se voit « signifier une interdiction », (iii) Il transgresse l'interdiction, (iv) Le héros devenu victime se laisse tromper par son agresseur, (v) Le héros réagit face à la duperie, (vi) Il repart, (vii) Il est mis à l'épreuve, (viii) Le héros arrive au lieu de sa quête, (ix) Le héros affronte l'adversaire, (x) Il reçoit une marque distinctive, (xi) Il revient, (xii) Il est poursuivi, (xiii) Il arrive incognito dans une autre contrée, (xiv) Il est face à une difficulté, (xv) Il est reconnu, (xvi) Il reçoit une nouvelle apparence, (xvii) Il se marie.

L'objet de quête qui est le « but » de la narration, le déclencheur qui propulse l'action est entouré des fonctions suivantes: (i) Il manque à un membre de la famille, (ii) Ce manque demande à être comblé par une quête, (iii) Le manque est comblé, (iv) Une nouvelle quête commence.

L'agresseur ou opposant est le personnage négatif de l'histoire, c'est l'ennemi de la quête et du héros. Il remplit les fonctions suivantes: (i) L'agresseur tente d'obtenir des renseignements, (ii) Il reçoit des informations, (iii) L'agresseur tente de tromper, (iv) L'agresseur porte préjudice à un membre de la famille du héros, (v) L'agresseur et le héros s'affrontent, (vi) L'agresseur est vaincu, (vii) L'agresseur tente de faire valoir ses prétentions, (viii) Il est démasqué, (ix) Il est puni.

Le donateur ou adjuvant est celui qui « aide » le héros. Il représente celui ou celle qui apporte quelque chose de positif en faveur de l'accomplissement de la quête. Parmi ses fonctions on comptera (i) La rencontre avec le héros, (ii) Le don d'un objet au héros, (iii) Le

³⁹³ Propp, *op.cit.*, p. 36.

donateur porte secours au héros en situation de péril, (iv) Il offre au héros la possibilité d'une nouvelle apparence, d'une métamorphose.

Bien que l'ensemble des fonctions identifiées par Propp ne se retrouvent pas chez Collen, nous pouvons néanmoins relever des récurrences saillantes qui nous permettent d'arriver à une déduction schématique stable. En d'autres termes, les « actants » chez Propp se retrouvent chez Collen pour remplir des fonctions similaires d'un roman à l'autre. Bien que ces fonctions ne soient, dans la plupart des cas, pas aussi nombreuses et étayées que celles du conte merveilleux, elles ont la particularité d'être régulières. Nous proposons le tableau qui suit pour illustrer les « fonctions types » des actants chez Collen.

Tableau illustrant les fonctions des actants³⁹⁴ relevés dans les romans de Collen.

Héros/Héroïne	Le petit peuple.
Objet de quête	La liberté personnelle puis la liberté de la masse.
Agresseur	L'État
Donateur	Des êtres issus du peuple, souvent sages ou auréolés de magie ou de pouvoirs spéciaux.

Ainsi, *There is a Tide* compte deux héros saillants: Shy, l'ouvrière et Laval, le marginal. Leur objet de quête à tous les deux est la liberté: Shy veut se libérer de sa maladie et Laval se libérer de sa culpabilité envers ses semblables. L'agresseur est identifié comme l'État: l'État qui contraint Shy à vendre ses services, à agir selon des normes et des critères sociaux. Laval, quant à lui, se laisse embrigader par les forces de répressions anti-indépendantistes qui lui dérobent sa dignité. La donatrice c'est Fatma, la conteuse qui a la faculté de ressusciter le passé afin de guérir le présent.

Dans *Getting Rid of It*, les héroïnes Jumila, Goldilox et Sadna sont toutes issues de la classe populaire. Pendant tout le roman elles chercheront à se libérer du fœtus mort et de la peur qu'induit celui-ci: si elles se font prendre avec lui, elles risquent des sanctions pénales. Encore une fois, la peur dans *Getting Rid of It* est le fait de l'État, des autorités qui s'approprient le corps de la femme. Enfin, les adjuvants seront, pour Goldilox une vieille

³⁹⁴ Rappelons une fois de plus que par « actants » nous faisons références aux « types » présents dans les romans. Ces 4 types que nous avons préalablement établis comme le héros, l'adjuvant, l'agresseur et le donateur.

femme qu'elle rencontre dans la forêt et qui l'héberge et pour toutes, leurs patronnes bourgeoises, adjuvantes temporaires happées par l'oppression patriarcale.

Dans *Mutiny*, les héroïnes sont Juna, Leila et Mama Gracienne, emprisonnées à tort et incapables de se défendre face au système. Leur objectif sera de préparer leur évasion entraînant dans leur projet le reste des prisonnières de la prison Borstal. Une fois de plus, l'ennemi désigné par ce roman est l'État ou plus exactement le système judiciaire et pénal. Celle qui tentera d'aider les trois femmes se prénomme Boni: personnage mystérieux et extérieur, elle orchestre l'évasion et fournit les informations nécessaires à l'organisation de la révolte des prisonnières.

Dans *The Malaria Man and her Neighbours*, après quelques hésitations, nous estimons que le « héros » réel s'avère être le peuple, la masse des ouvriers et du prolétariat. L'objet de quête est de lutter contre les mensonges idéologiques de l'État et contre les injustices commises à l'encontre de ceux qui ne peuvent pas se défendre. Dans ce cas, l'État reste une fois encore l'ennemi à combattre alors que les adjuvants de ce combat sont, en définitive, Zan Pol et ses trois compagnons qui insufflent sa force à la révolte latente.

Nous avons volontairement omis deux romans dans les exemples énumérés: il s'agit du roman *The Rape of Sita* et de *Boy*. La raison de cette omission est que ces deux romans, outre le fait de remplir les mêmes fonctions actantielles que les autres romans, ont la particularité de suivre, de façon fidèle le schéma actantiel proppien. En d'autres termes, ces deux romans suivent le schéma actantiel identifié dans les contes merveilleux. En effet, la plupart des fonctions que nous avons relevées se retrouvent dans *The Rape of Sita* et encore plus spécifiquement dans *Boy*. Bien sûr, les héros et les adjuvants restent populaires, l'ennemi est l'État alors que la quête reste la liberté et donc l'accomplissement de la politique en tant que puissance libératrice. Néanmoins, la présence des fonctions actantielles propres au conte merveilleux dans ces deux romans permettent de les rapprocher du conte. En ce sens, en plus d'être axés vers la liberté, ces deux romans introduisent un facteur nouveau: le mélange des genres. Dans l'écriture même du roman, Collen s'affranchit de toute limite: son roman épouse les contours du conte merveilleux et admet la différence. Outre la quête de liberté inscrite dans la structure du roman, nous sommes dans l'expression de la liberté différentielle dans l'écriture même du roman.

Voyons de plus près ce que nous avançons en reprenant les fonctions attribuées³⁹⁵ par Propp aux actants en nous appuyant sur les romans *The Rape of Sita* et *Boy*.

Sita, doit s'éloigner de sa famille et de son pays pour assister à une conférence tenue aux Seychelles, elle devra ensuite passer par l'île de la Réunion pour revenir sur Maurice: « The All Women's Front delegated her to go to the Conference » (ROS 73). (i) La première fonction est remplie: l'héroïne s'écarte de son lieu de résidence. Ce sera Ton Tipyer qui mettra Sita en garde contre ce voyage à la Réunion: en d'autres termes, l'héroïne se voit signifier, non pas une interdiction mais (ii) une mise en garde claire: « *And can we say that what Ton Tipyer said about not going via Reunion was a soothsayer's warning [...] He was, after all, a wise man. He is the chorus [...] He said 'Beware the end of April.* » (ROS 74). L'interdit signifié, Sita le (iii) transgresse. Puis, une fois à la Réunion, elle (iv) se laisse tromper par son agresseur: elle décide de ne pas considérer Rowan comme un danger et met ses agissements étranges sur le compte de sa récente séparation avec son épouse. (v) L'héroïne réagira à la « duperie » mais il sera trop tard: Sita tente, tant bien que mal de résister à son agresseur et de sortir vivante de l'épreuve du viol. (vi) Puis, elle repart et retourne à l'île Maurice vers son compagnon, Dharma et sa fille, Fiya. À partir de cet instant, Sita sera de nouveau (vii) mise à l'épreuve: elle doit, cette fois retrouver le souvenir de cette nuit terrible où elle a été agressée. Après de multiples tentatives, elle arrive (viii) « au lieu de sa quête » avec la confrontation au souvenir du viol. Sita doit alors (ix) affronter ce souvenir et le dépasser. Elle sera alors aux prises avec une terrible difficulté: outrepasser le viol ou se laisser détruire par lui. Sita choisit de réagir et de se mettre sa douloureuse expérience au service d'autrui: elle sort grandit de son agression, elle reçoit une (x) « nouvelle apparence ». En ce qui concerne « l'objet » de la quête, il se caractérise effectivement par un manque: « No memory was left. Nothing. A blank » (ROS 45). Ce manque demande à être comblé et Sita parvient à accomplir sa quête. Débute alors (xi) une nouvelle quête: dépasser le souvenir du viol pour ne pas se laisser détruire. Si nous regardons du côté de l'agresseur, Rowan Tarquin cadre aussi avec les opposants types des contes. Il observe Sita et s'interroge sur ce qu'il doit faire, en d'autres termes, l'agresseur est dans la phase « d'information »: il argumente avec lui-même et tente d'offrir une image rassurante à sa victime. Comparé à un animal, Rowan observe Sita pendant un long moment. Il décide alors d'agir et l'héroïne affronte l'agresseur. Grace au courage de Sita, l'agresseur est vaincu: il ne parviendra pas à éliminer Sita qui peut

³⁹⁵ Nous nous référons ici aux fonctions des actants du conte merveilleux que nous avons énumérées et numérotées plus haut.

alors fuir. Rowan est alors très précisément « démasqué »: vaincu par ses pulsions, il est rattrapé par ses migraines et ses démons intérieurs qui interviennent alors pour le punir de son crime. En ce qui concerne l'aide apportée à Sita, elle ne sera pas efficace comme préconisé par le conte. Il n'y aura pas d'intervention divine ni de sauveur héroïque susceptible de sauver Sita. Parmi les donateurs qui sont Ton Tipyer, Iqbal ou encore Dharma, aucun d'entre eux ne pourra intervenir pour Sita.

Hormis l'absence signifiante de donateurs qui vient ramener le roman sur les sentiers d'un réalisme contraire au merveilleux du conte, *The Rape of Sita* inclut bon nombre des fonctions propres au conte et admet, de ce fait, un mélange des genres. Nous verrons par la suite que l'immixtion de différents genres littéraires ne se limite pas au conte.

Il en va de même pour le roman *Boy* dont les fonctions actantielles épousent tout aussi bien, voire encore mieux, les fonctions du conte.

Krish Burton (i) quitte son domicile pour se rendre chez son oncle à « Krevker ». Bien (ii) qu'aucune interdiction ne soit explicitement formulée par le conte, Krish hésite à franchir ce pas qu'il sait décisif: il hésite entre rentrer chez lui ou aller à l'aventure, au hasard, dans l'île. (iii) Finalement, il se laissera tenter par la perspective de quelques jours d'aventure. Krish fait des rencontres et se lie d'amitié avec Captain et Kid qui lui font découvrir le plaisir d'un repas partagé sur la plage mais aussi quelques dures réalités de la vie, dont la mort. (iv) Krish aide au repêchage d'un cadavre de jeune fille. Suite à cet événement, Krish est arrêté, l'adversaire se dessine sous les traits d'officiers de police brutaux et moqueurs. (vi) Après cet épisode, Krish est relâché et décide de rentrer chez lui. (vii, viii, ix) Sur le chemin du retour, il sera pris en otage et ligoté par des malfrats avant d'être libéré par Vasenn et Vikas. À ce stade, Krish est sur le point de regagner le domicile familial sous une nouvelle apparence acquise durant son escapade. (x, xvi) Il est passé de « garçonnet » (« *Boy* ») à « jeune homme »: « I've passed the test at last. *A young man.* » (*B* 145). (xvii) Collen prend même soin de conclure les périples du héros sur une touche romanesque avec la rencontre de cette jeune fille, qui, pour enrichir l'événement d'un clin d'œil humoristique, s'appelle « *Girl* ».

Outre ces fonctions propres au héros et qui sont directement empruntées au schéma du conte merveilleux, l'objet de quête dans *Boy* relève également de fonctions types attribuables au conte. En effet, toute l'aventure démarre parce qu'il y a (i) un manque qui (ii) demande à

être comblé, une requête expressément formulée par un membre de la famille et qui exige du héros de s'éloigner de chez lui: la mère de Krish l'envoie auprès de son oncle pour lui remettre des colis, dont une portion de haschich. Hormis la portion de haschich que Krish oublie de remettre à son oncle, tous les articles sont (iii) livrés avec succès. Peut alors commencer (iv) une nouvelle quête, personnelle cette fois: Krish décide de s'évader. (v) L'agression dans *Boy* sera le fait des policiers de la station de « Banbu » qui interrogent Captain, Kid et aussi Krish de sorte à pouvoir décider de leur sort. Ici, la liberté qui prévalait dans le roman est brutalement interrompue pour faire place à un interrogatoire piégeant et oppressant avec pour but de nuire aux trois personnages. L'État, sous forme de la force policière, remplit ici le rôle d'agresseur. (vii) En ce qui concerne les donateurs du roman, nous avons déjà cité leurs prénoms. Il s'agit de Captain, de Kid et plus tard de Vasenne et Vikas. Alors que Captain et Kid entreprennent d'initier Krish à la vie en plein air, Vasenne et Vikas seront quant à eux les aidants portant secours à Krish lorsqu'il se retrouve ligoté. Les deux groupes d'adjuvants tendent au même résultat, c'est-à-dire, contribuer à la métamorphose progressive du jeune garçon à l'état de jeune homme. La fin du roman annonce le succès de cette entreprise métamorphique accomplie par le héros par le biais de sa quête et des adjuvants rencontrés sur sa route. (vi) La victoire de Krish sur l'État identifié comme ennemi est marquée par la fin du roman: le jeune homme, revenu chez lui, s'engage contre l'appareil étatique. Il rejoint le mouvement de résistance auxquels sont également rattachés ses amis: Captain, Kid, Vasenn et Vikas.

Ainsi, nous pourrions poser la conclusion suivante: le héros ou l'héroïne sera toujours d'origine modeste et populaire chez Collen. Son objectif est d'être libre et d'aider à la liberté du plus grand nombre. L'État remplit la fonction d'opposant à travers, notamment, les différents appareils idéologiques et répressifs tels que la police, le patriarcat ou même la famille. Enfin, le ou les donateurs sont aussi d'origine populaire mais ont souvent la particularité d'avoir des capacités spécifiques: ce sont des sages, des êtres marginaux, des personnages qui se distinguent des autres. Collen emprunte à la structure actantielle des contes merveilleux, soit de façon modérée ou de façon plus explicite tel que nous l'avons démontré à travers ces deux exemples précis: *The Rape of Sita* et *Boy*. Toujours est-il que des éléments du conte se retrouvent dans les romans de Collen pour signifier, outre l'admission de la différence des genres, le gage de liberté pris par l'auteur d'ouvrir ses romans à l'univers du conte. En conjuguant différence et liberté, Collen inscrit la politique dans la structure même de son écriture.

Si l'objectif narratif, ainsi que l'action des personnages restent tournés vers la quête de la liberté, les romans indiquent qu'il y a une quête plus large à celle de la liberté individuelle. Première étape de la remise en question, la liberté individuelle doit céder la place à la liberté collective, plus vaste, exigeant une prise de position plus marquée, une atteinte saillante au système. Passant d'une démarche politique personnelle, les romans dessinent, à travers les schémas narratifs et les « actions » des personnages, les contours d'une politique collective, une prise de position axée vers l'État.

iii. Le texte et les modes de représentation de la différence

Le texte, pris comme une toile de fond, comme un « tissu » tel que le perçoit Roland Barthes, est bouleversé voire déchiré par le jeu de ce que nous appellerons « l'intervention différentielle ». C'est bien de cet « événement » dans le sens d'Alain Badiou dont il s'agira ici, un événement que Gilles Deleuze appelle « différence » et qu'il exprime sous le jour suivant: « Il y a du cruel, et même du monstrueux, de part et d'autre, dans cette lutte contre un adversaire insaisissable, où le distingué s'oppose à quelque chose qui ne peut pas s'en distinguer, et qui continue d'épouser ce qui divorce avec lui. La différence est cet état de la détermination comme distinction unilatérale »³⁹⁶. Plusieurs choses sont à relever de cette citation qui tente une appréciation de la notion de différence: la différence y est présentée comme un processus continu dont l'objet reste la détermination de contours distinctifs, la différence peut être douloureuse, monstrueuse parce qu'opérant une scission brutale avec le connu et enfin, la différence est un acte sans appel, une coupure presque chirurgicale. En ce sens, la différence serait un acte fort, visant à marquer, à montrer parfois de façon brutale et, en tant que processus, la différence refuse toute stagnation. Par ricochet synonymique, traiter de la différence est traiter de la politique dans le texte.

En d'autres termes, la différence force la pensée vers l'altérité et c'est bien cela l'élément phare du concept: la différence est inscrite dans le pluriel et s'assimile à un acte. Plus précisément, il s'agit d'un acte calqué sur ce que Clément Rosset appelle « l'éternel retour ». La différence est un cycle: l'esprit ayant rencontré le monstre doit le dépasser et se projeter sur un ailleurs. Eternel recommencement, la différence est politique lorsqu'elle s'impose

³⁹⁶ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris: P.U.F, 1968, p. 43.

comme événement et pousse, dans un deuxième temps au dépassement de celui-ci. Nous considérerons de ce fait la différence comme un acte infini qui ne connaît pas de satisfaction définitive: il n'y a pas un original parfait ou un simulacre qui serait comparé à lui. Plutôt qu'une comparaison, la différence est un processus où chaque simulacre est son propre original doté de sa propre vérité qui sera, à son tour, dépassé: « l'ensemble des cercles et des séries est donc un chaos informel, *effondré*, qui n'a pas d'autre « loi » que sa propre répétition, sa reproduction dans le développement de ce qui diverge et décentre »³⁹⁷.

Toutes les déclinaisons que nous aborderons à présent, autour du concept de différence, rappelleront cette idée de déchirure inscrite dans le texte pour montrer: montrer comment le sens peut être dépassé lorsqu'intervient un élément contradictoire qui « éperonne » le texte, qui fait intervenir le différentiel. En observant la narration, la graphie des textes, les différents genres se côtoyant chez Collen ou encore la présence de textes multiples, nous verrons comment le concept de différence, sous ces divers jours évoqués, fait passer la politique dans les textes de Collen.

Nous nous interrogerons, dans un premier temps, sur la différence présente dans la narration en nous penchant sur les types de récits auxquels appartiennent les romans de Collen mais aussi sur les différents niveaux narratifs qui prévalent dans les diégèses. En d'autres termes, nous chercherons à établir un classement des romans en différents « types » de récits et en différents niveaux narratifs tout en tentant, simultanément de trouver un lien entre le type de récit et le niveau narratif allant de pair chez Collen. Nous verrons également quelles fonctions semblent rattachées aux narrateurs, c'est-à-dire, les rôles qu'ils sont amenés à jouer dans la narration.

Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à un aspect que nous avons choisi d'appeler le différentiel graphique et que nous avons essentiellement repéré comme étant la récurrence des italiques dans les textes colléniens. Nous verrons comment cette différence visuelle qui arrête le lecteur et le texte, joue également sur un sens politique.

Puis, nous ne pourrions faire l'économie d'une autre manifestation du différentiel chez Collen. En effet, les romans admettent l'immixtion de plusieurs genres littéraires au sein de la fiction narrative, genres que nous avons identifiés comme étant principalement le poème, le conte oral ou encore un genre spécifique de roman qui est le roman d'apprentissage. Chacun

³⁹⁷ Deleuze, *op.cit.*, p. 94.

de ces genres littéraires comprend des caractéristiques types qui, lorsqu'elles sont étudiées témoignent de leur attachement à la différence, à la recherche d'une remise en question. Nous entendons démontrer que le choix d'admettre ces genres spécifiques n'est pas neutre puisqu'il va dans le sens de l'expression de la politique.

Enfin, outre la juxtaposition de différents genres dans les textes de Collen, il faudra également relever la présence de différents textes insérés dans la trame narrative de certains romans et qui lui refusent un repliement exclusif sur lui-même. De fait, l'écriture se caractérise par une liberté inhérente qui la rattache à la politique au sens de co-présence du différentiel. L'écriture est libre parce qu'elle est permissible à la diversité interprétative mais aussi libre de voyager d'une tranche sociale et géographique à l'autre. Les différences coexistent dans le texte, s'y côtoient et s'y respectent de sorte que la littérature soit une plateforme effective de la représentation de ce que Rancière appelle un « commun » partagé. La littérature offre ce socle commun qui ouvre à une dimension incessante de partage à travers l'axe spatio temporel.

a) La narration et la différence

Les récits appartiennent, selon Gérard Genette, à deux grands « types » qui relèvent de la présence implicite ou explicite du narrateur dans la diégèse. Lorsque le narrateur est absent dans le récit qu'il narre, Genette parle de récit hétérodiégétique. Le narrateur raconte, témoigne, sans pourtant être un acteur direct de la narration. Lorsque le narrateur vit les événements qu'il raconte, lorsqu'il a participé à l'histoire, Genette parle de récit homodiégétique:

On distinguera donc ici deux types de récits: l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...] l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type [...], *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique*³⁹⁸.

Par ailleurs, Genette parlera également d'une troisième catégorie qui est le récit autodiégétique. Nous avons choisi de considérer ce type de récit comme rattaché au type homodiégétique et en voici la raison. Le récit autodiégétique, aux dires de Genette, est le degré fort de l'homodiégétique dans le sens qu'il s'agit du narrateur présent dans le récit mais également héros de celui-ci. Il s'agit donc de la présence effective du narrateur doublée de son rôle de héros de la narration. Ainsi, pour nous, le récit autodiégétique sera également, dans la

³⁹⁸ Gérard Genette, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, p. 252.

plupart des cas également homodiégétique. Pour cette raison, nous bornerons notre classement aux deux grandes catégories qui sont les récits homodiégétiques et hétérodiégétiques.

La narration, classée en différents types de récits connaît également différents niveaux de narration. Par niveaux nous entendrons la position du narrateur dans le récit. Si le narrateur est inclus comme actant directe (héros ou autre) de la narration, nous sommes dans le niveau intradiégétique, c'est-à-dire le niveau interne à la narration. Autrement, si le narrateur est absent de son récit en tant que personnage, nous sommes dans le niveau extradiégétique, externe à la narration. Ainsi, de fait, dans la plupart des cas, le récit hétérodiégétique entraînera un niveau extradiégétique alors que le récit homodiégétique impliquera souvent la présence du narrateur en tant que personnage, opérant ainsi un niveau intradiégétique.

Le type de récit (hétérodiégétique ou homodiégétique) relève de la « position » du narrateur : s'il est acteur ou juste témoin alors que le niveau de récit relève de la présence ou de l'absence du narrateur dans la fiction.

There is a Tide compte trois narrateurs: Fatma, Shy et le psychiatre dont les récits narratifs appartiennent à la catégorie homodiégétique: ils sont tous présents dans leurs récits. Par ailleurs, nous pourrions considérer les récits de Shy et du psychiatre comme autodiégétiques: ils sont les héros de leur histoire alors que le récit de Fatma a pour héros Laval. Sa narration est donc purement homodiégétique. Les trois narrations sont néanmoins de niveau similaire: elles sont intradiégétiques puisque les trois narrateurs font partie, en tant que personnage de leur récit.

Le narrateur de *The Rape of Sita* est quant à lui identifié comme Iqbal. Son récit est homodiégétique puisqu'il est interne à la narration. Il ne peut néanmoins pas être catégorisé comme autodiégétique puisque, lorsqu'il devient héros de l'histoire, un autre narrateur prend en charge la narration. En effet, le chapitre sur le combat d'Iqbal est narré par une autre instance narrative de sorte qu'Iqbal ne cumule pas les deux types homodiégétique et autodiégétique. Il fait partie de l'histoire et, à un moment précis du roman, un narrateur autre entreprend de raconter l'histoire de l'arbitrage d'Iqbal d'un combat de village. Néanmoins, la narration de *The Rape of Sita* appartient au niveau intradiégétique puisqu'Iqbal fait partie, en tant que personnage ami de l'héroïne, de la narration.

Nous avons placé *Mutiny* et *Boy* dans une même catégorie où les narrateurs sont à la fois présents dans l'histoire en tant que héros mais aucun récit n'est fait sur eux. Ils sont donc homodiégétique et autodiégétique. Juna raconte l'histoire de Leila, de Gracienne et ponctue le roman d'allusions à sa propre histoire. Krish, quant à lui, raconte son périple à travers l'île. Leur présence effective dans la narration porte cette dernière au niveau intradiégétique.

La dernière catégorie identifiée comprend les romans *Getting Rid of It* et *The Malaria Man and her Neighbours* où le narrateur est hétérodiégétique et extradiégétique: il se situe totalement en dehors du roman et aucune référence narrative ne lui est faite. *Getting Rid of It* raconte la mésaventure de trois femmes cherchant à se débarrasser d'un fœtus compromettant alors que *The Malaria Man and her Neighbours* relate l'histoire d'une révolte causée par quatre décès suspects.

Ainsi, dans les cas des romans *There is a Tide*, *The Rape of Sita*, *Boy* et *Mutiny*, les récits sont homodiégétiques puisque les narrateurs sont inclus dans leur narration qu'ils prennent en charge. Pour la plupart, ils se veulent également héros du récit tout en faisant partie de celui-ci. Ces quatre romans impliquent de ce fait des récits homodiégétiques avec un niveau narratif intradiégétiques. Cette proximité de la narration suggère une approche subjective des thématiques traitées. La voix qui dit « je », le narrateur présent comme héros et qui vit l'histoire vise à influencer de façon ostensible le lecteur. L'effet voulu est d'ouvrir à la discussion: Collen expose dans ses premiers romans les thèmes qui lui tiennent à cœur et invite à la discussion entre le point de vue du narrateur directement opposé à celui du lecteur. Le « je » invite à la critique de l'autre. Ainsi, la politique dans les romans homodiégétiques et intradiégétiques s'exprime en provoquant la discussion implicite entre narrateur et lecteur. Un point de vue est donné, l'autre est invité.

C'est dans le cas de *Getting Rid of It* et de *The Malaria Man and her Neighbours* que Collen déroge à la règle du narrateur limité par son statut de personnage. Force est de constater que dans ces deux romans, le narrateur n'est pas personnage, il est extradiégétique. Dans *Getting Rid of It* le narrateur intervient brièvement pour faire un commentaire sur les difficultés rencontrées par l'écrivain à cause de la censure: « Long ago terrible things happened in stories and nobody complained [...] » (GR 53). Ce commentaire qui s'étale sur environ une page et demi laisse ensuite place au récit qui reprend avec l'histoire de Goldilox. Dans *The Malaria Man and her Neighbours*, l'ensemble de la narration est le fait d'un narrateur anonyme qui, à la fin du roman laisse la parole à deux narrateurs secondaires: Hank

et Bindu. Hank relatara ce qu'il aura vu des révoltes et Bindu fera le récit de ce qu'elle aura cru entendre avant le décès de son mari et de ses trois compagnons. Dans leur ensemble, ces deux romans se veulent plus directifs que les autres: il s'agit de dénoncer, d'exposer et de tenir fermement le récit selon des objectifs précis. Contrairement aux autres romans où le double statut personnage-narrateur offrait la possibilité d'une pluralité interprétative, ces deux romans se veulent plus assertifs. *Getting Rid of It* arrive après le très controversé *The Rape of Sita* où les libertés prises par Collen autour du nom de la déesse de la chasteté hindoue lui aura valu une lourde censure accompagnée de menaces. *Getting Rid of It* sera, entre autres, son retour sur la scène littéraire et la signification de sa prise de position en tant qu'écrivain engagé. Aussi, le roman est cette fois soumis à un narrateur qui garde le contrôle de ce qu'il veut dire et de ses personnages. Pour ce qui est de *The Malaria Man and her Neighbours*, la raison d'une narration close sur elle-même est autre: ce roman marque la pleine maturité de Collen en tant qu'écrivain engagé. Dernier en date de l'auteur, les prises de position et les revendications y sont exprimées sans détour: l'État est dénoncé et allusion est faite à des éléments d'actualité réels que le narrateur accompagne de commentaires ciblés. Nous avons d'un côté le peuple et de l'autre, les représentants de l'État présentés sous un jour exclusivement péjoratif. Avec *The Malaria Man and her Neighbours*, la boucle est en quelque sorte bouclée: tout comme *There is a Tide*, des éléments historiques sont rapportés mais cette fois sans les détours interprétatifs empruntés par Collen pour son premier roman. À la diversité narrative, Collen substitue pour son dernier roman une narration plus « brutale »: la différence ne se situe pas dans la pluralité narrative mais bien dans l'expression tranchante qu'adopte le narrateur. Il se pose en contradiction avec l'État et met en lumière ce qui dérange. Aussi bien dans *Getting Rid of It* que dans *The Malaria Man and her Neighbours*, le message est quasi monstrueux: les images de sang, de suicide abondent dans le premier alors que dans le second l'appel à la révolte est clairement formulé et dirigé envers l'État.

En plus de « raconter » l'histoire, le narrateur sera celui qui organisera les séquences de l'intrigue faisant usage d'analepses, de prolepses ou encore d'ellipses ou de mises en parallèle. Il aura, ce que nous proposons d'appeler des fonctions. Il pourra aussi communiquer ses émotions par rapport à différentes scènes et aura parfois besoin d'interrompre le fil narratif pour solliciter le narrataire ou lui fournir des explications nécessaires à sa compréhension. Il aura, en outre, une influence idéologique en s'opposant ou en épousant une position.

Parmi les fonctions des narrateurs chez Collen, nous proposons de nous pencher sur les fonctions du psychiatre dans *There is a Tide* et d'Iqbal dans *The Rape of Sita*. L'objet sera de voir comment ces fonctions rattachent la narration à la notion de politique telle que chacun de ces romans l'expriment.

Comme Shy, le psychiatre écrit à la première personne de sorte que la teneur émotionnelle de ses interventions soit le premier aspect saillant lié à ce personnage anonyme. Il a une appréciation interne à la narration, c'est-à-dire, qu'au-delà de ce qu'il voit ou ce qu'il ressent, il ne semble pas apte à déceler les émotions des autres ou ce que ses attitudes provoquent chez eux. D'ailleurs, c'est ce manque d'objectivité qui recèle tout son drame: il s'achemine lentement vers une prise de conscience d'une culpabilité qui le ronge à son insu. Cette culpabilité, il l'éprouve vis-à-vis de sa maîtresse, de son épouse, de sa mère, de son beau-père et, plus généralement vis-à-vis de l'ensemble de son existence. La première fonction du psychiatre est donc d'entraîner le narrataire dans un tourbillon émotionnel subjectif qui se traduit à la fois dans la forme de ses interventions et dans leur teneur. En effet, « les prises de parole » du psychiatre viennent interrompre le fil de la narration pour faire place à une succession de mots sans ponctuation, sans paragraphe, sans structure précise. Il s'agit de « blocs » narratifs qui font l'étalement de mêmes thématiques récurrentes, à savoir: la détresse, le chaos et le sentiment d'être piégé sans comprendre pourquoi. Les images sont fortes et entendent brusquer le narrataire à l'exemple de l'infanticide de Françoise ou encore de la froideur avec laquelle le psychiatre juge leur relation: « she didn't even ask for money for the would-be seventh abortion over the thirty months we had had this *komeraz* » (T40). Le psychiatre associe Françoise mais également la maternité de celle-ci à une simple question d'argent alors que leur relation n'est à ses yeux qu'une histoire frivole, *komeraz*, sans importance bien qu'il précise par le jeu d'une sombre ironie qu'elle aura subit pas moins de sept avortements en moins de trois ans. Le manque de clairvoyance de celui qui, de par son métier, est sensé comprendre au-delà des apparences parachève d'en faire un personnage pathétique, aveugle et qui, dès le départ de la narration pousse le narrataire à le juger en tant que complice du décès de ses sept enfants.

Outre l'aspect émotionnel lourd des interventions du psychiatre, nous avons également un rôle idéologique tenu par ce troisième narrateur principal de *There is a Tide*. Il symbolise la chute progressive de la bourgeoisie annoncée par les narrateurs éclairés de 2051. Ce personnage explique graduellement son déclin: il commence par exposer sa situation

professionnelle marquée par l'aveuglement et le manque d'humanité, puis il parle de son domicile aux allures carcérales, de sa famille éclatée, de son beau-père et de sa mère maltraités, des tentatives de corruption dont il est responsable pour enfin se retrouver en prison. À chaque fois que le psychiatre intervient dans le roman, ce sera pour signifier un pas de plus vers le déclin. Il amorce ainsi la chute de la bourgeoisie qui s'empare des « Second Dark Ages » et qui doit marquer l'essor d'une nouvelle ère.

Le psychiatre remplit donc une double fonction politique: ses interventions attirent l'attention, elles frappent d'abord par leur forme avant de frapper par leur contenu lourd et dérangeant. Le psychiatre veut montrer: arrêter la narration pour mettre en lumière quelque chose de terrible: le monde bourgeois ressemble à un piège infernal. Contrairement à la différence qui cherche à être dépassée pour faire place à un cycle nouveau, le psychiatre indique que son monde est condamné: tout en exposant la monstruosité de son univers, il exprime la volonté d'enfermement qui aboutit à son propre emprisonnement. La politique est ici interrompue dans l'accomplissement de son cycle: la différence exprimée, le psychiatre tronque la dernière phase du différentiel que nous avons identifiée comme l'éternel retour. Il refuse toute ouverture indiquant que son univers ne peut qu'être frappé d'une inéluctable stérilité.

Le narrateur collénien qui personnifie au mieux la différence reste néanmoins Iqbal dans *The Rape of Sita*. D'une part, Iqbal frappe par la multiplicité des rôles qui lui sont attribués, multiplicité que le roman met en avant dès les premières pages du roman. Ainsi, au fil des premiers mots d'ouverture de *The Rape of Sita*, nous comprenons qu'Iqbal s'annonce comme l'auteur du roman. Il aurait eu des différends avec l'éditeur à propos de son souhait de s'adresser directement au lecteur: « Goldswains told me not to talk directly to the reader in my novel » (ROS 7). Bien que l'existence d'un « auteur » soit incompatible avec l'univers de la fiction, Iqbal revendique ici un statut d'auteur comme pour souligner son rattachement à une réalité extra-fictionnelle. Très vite il s'annonce également comme narrateur omniscient: « Im the boss of this novel [...] » (ROS 7) mais le narrataire averti réalisera vite que l'omniscience d'Iqbal reste très mitigée: s'il s'attèle à la tâche de raconter l'histoire de Sita, il sera démontré qu'à plusieurs reprises, les agissements de Sita lui restent hermétiques. Double contradiction succincte ici: Iqbal s'attribue un rôle d'auteur qui ne peut survivre à la fiction et un rôle de narrateur omniscient qui n'est pas tout à fait exacte. Après cette courte préface où Iqbal se présente comme auteur/ narrateur omniscient, s'ouvre le roman avec un autre rôle qui

échoit à Iqbal: celui de conteur oral. Devant un auditoire dissipé, Iqbal s'emploie à utiliser les formules types d'ouverture des contes oraux et populaires pour amorcer son histoire. *The Rape of Sita* ne serait pas un roman mais un conte: « This is a magic word in Mauritius. They call it 'the call'. And it means 'Can I tell you a story, everyone can I tell you a story ?' » (ROS 9). Nous reviendrons ultérieurement sur cet accent mis sur le conte oral et la présence d'un conteur. Pour l'instant, nous arrivons au quatrième rôle d'Iqbal, celui qui prédomine dans le roman, c'est-à-dire le rôle de narrateur dont le point de vue est interne. Iqbal raconte l'histoire de Sita mais son savoir se limite à ce qu'il peut constater et deviner. Il aura, en tant que narrateur du roman, le pouvoir de régie, c'est-à-dire d'organisation de la narration. Tout comme la multiplicité qui auréole son personnage « multi-fonctionnel », Iqbal placera sa narration sous l'égide du multiple. Il le dit d'ailleurs clairement dans la préface du roman: « Well *The Rape of Sita* isn't a plait. Its structure's more like a bunch of grapes » (ROS 8). La structure suivie par Iqbal est éclatée, marquée par d'incessants retours en arrière et des digressions. Le roman commence avec quelques tableaux ciblés autour de la famille de Sita: son père, sa mère, la rencontre avec Dharma. Iqbal raconte comment Sita sera choisie par son syndicat pour les représenter aux Seychelles et effectuer un bref passage à l'île de la Réunion. Puis, l'explication menant au viol s'arrête: nous avons, en contrepartie, une Sita confuse qui se cherche, relate un ancien voyage à la Réunion pour enfin, après plus d'une moitié de la narration, en arriver au point obscur qui est le viol. L'élément central du roman n'arrive que vers la fin de celui-ci témoignant d'un chassé-croisé narratif à la chronologie difficile à suivre. Enfin, le dernier rôle d'Iqbal c'est celui d'être lui-même personnage du roman. Il devient, le temps d'un chapitre, narrateur intradiégétique, c'est-à-dire personnage d'une narration intérieure à la fiction. Cette narration sera entreprise par Dharma qui présentera Iqbal en ces termes: « At the cross-roads, as it were, not going in any of the four directions the roads led in. Always listening to everyone. Never wanting anything for himself, except to be amused. *Playing god*, I call it. Everyone has confidence in him » (ROS 161). Iqbal personnage est également marqué par le sceau de la multiplicité: c'est un personnage aux carrefours de toute définitions, entouré de tous, aimé de tous et friand de tout ce qui l'entoure. Nous avons là l'image d'un personnage cosmique, rond, universel et donc ouvert.

La multiplicité des rôles d'Iqbal lui confère la pleine régie de la narration. Il campe différents rôles tout en remplissant une autre fonction que nous avons identifiée comme une fonction interpellatrice. Iqbal doit attirer l'attention du narrataire. Il doit l'inciter à se pencher sur l'histoire de Sita mais aussi sur la signification du viol de l'héroïne. Cette fonction

interpellatrice s’amorce essentiellement lors du chapitre du viol lorsque le narrateur ponctue la scène de l’agression par une série d’interrogations lancées au lecteur sur ce que devrait faire une femme dans une pareille situation. Cette fonction interpellatrice se signale, une fois de plus, par le jeu de la différence qui est cette fois signalée par la graphie de l’écriture, par les italiques.

Ainsi, nous noterons l’approche subjective des romans *There is a Tide*, *The Rape of Sita*, *Boy* et *Mutiny* où les narrateurs opèrent à un niveau intradiégétiques. Au contrôle de la narration et s’appropriant le « je », ils expriment une position personnelle invitant le lecteur à la discussion. En d’autres termes, l’expression de la politique se veut en quelque sorte plus souple: le lecteur est interrogé, interpellé par les actions et paroles subjectives des narrateurs. Les romans *Getting Rid of It* et *The Malaria Man and her Neighbours* se veulent plus assertifs. Les narrateurs sont extradiégétiques (exécution faite d’une courte intervention dans *Getting Rid of It*) de sorte que les prises de position de l’auteur, soit à l’encontre de la bourgeoisie ou du plus largement du système capitaliste, sont plus fermes. Sans appel. Ces romans marquent l’engagement affirmé de Collen en tant qu’activiste et interviennent à des moments clés de sa carrière d’écrivain.

Nous avons ciblé deux romans en particulier pour signaler comment la fonction des narrateurs contribue à l’inscription de la politique dans les romans. Il s’agit de *There is a Tide* et de *The Rape of Sita*. Dans *There is a Tide*, nous avons l’exemple répété d’une intervention narrative qui rompt explicitement le fil du récit pour se signaler: le psychiatre intervient sans ponctuation, en bloc, avec des récits chargés d’émotions. Ces interventions du psychiatre signalent fortement les prises de position de l’auteur vis-à-vis de l’appareil Infrastructurel de l’État capitaliste. Iqbal dans *The Rape of Sita* personnifie à lui seul la différence. Doté de différents rôles, il marque la narration du sceau de la différence alors que ses interventions, souvent sous forme de questions directes posées au lecteur, invitent à interrompre le fil narratif pour enclencher la remise en question.

b) La différence graphique

Les italiques sont avant tout une rupture visuelle dans le style graphique du texte et, si l’on veut reprendre l’image de tissu que propose Rancière du texte, l’italique s’y dessine alors comme une déchirure. De ce fait, l’italique s’associe d’emblée à la politique en

tant que différenciation et en tant que rupture que Frédéric Nietzsche appelle « éperon » : l'italique, en tant que manifestation stylistique éperonne le texte. Du latin, *stilus*, le style se rattache étymologiquement à cet instrument acéré qui déchire « par des « pointes », des flèches soigneusement lancées et appliquées, qui rejoignent pour la crever, cette surface plane, lisible qu'est le texte, ce « discours » lisible, facile, exposé »³⁹⁹. « *Stilus* » se veut éperon et s'attaque, tel un vaisseau fantôme déchirant la nuit de sa proue, à la surface plâtre de l'écriture. Par ailleurs, l'italique, de par son inclinaison graphique qui semble faire tendre le mot vers un ailleurs toujours en marche, est une manifestation vivante de l'accomplissement politique en tant que cycle. Déchirant le texte en attirant l'attention du narrataire sur une différence saillante, il le propulse alors vers une interprétation qui le force à sortir au-delà des marges du texte. L'italique est un outil fondamentalement politique mis au service de l'interpellation et Frédéric Regard l'associera, pour ces caractéristiques à une formule magique. L'italique conjure en quelque sorte le texte et fait sortir le mot de sa réalité première pour lui conférer une autre dimension. Ces éperons stylistiques que sont les italiques rappellent les formules magiques « *immediately performative* », qui agissent dans l'instant. Trois conditions pour que l'énoncé soit magique, nous dit Frédéric Regard 1) « *Magic is necessarily a linguistic utterance* »⁴⁰⁰. La formule magique est de toute évidence une articulation de la langue, une suite de mots prononcés et est donc d'ordre linguistique. 2) La magie est d'ordre éthique puisqu'elle transgresse ce qui est pour s'ouvrir à un au-delà inimaginable, inexploré. Nous rejoignons là le concept d'éthique de vérité énoncé par Badiou et qui renvoie au cycle politique accompli : « *The second point I wish to develop is that magic and the speed it carries out is henceforth an ethical force* »⁴⁰¹. 3) « *Magic inevitably questions the distribution of roles ; it engages a redefinition of the self* »⁴⁰². L'italique propose de remettre en question et d'interpeller de sorte qu'il soit aussi une parade contre cette première étape de la politique, frappe de stagnation que Rancière appelle l'ordre policier. Le style, pour Nietzsche, peut « donc aussi de son éperon protéger contre la menace terrifiante, aveuglante et mortelle (de ce) qui se *présente*, se donne à voir [...] de la différence »⁴⁰³.

Iqbal dans le chapitre phare de *The Rape of Sita* interrompt à plusieurs reprises la narration pour faire place à des interrogations multiples lancées au lecteur. La plupart

³⁹⁹ Jacques Derrida, *Eperons, Les styles de Nietzsche*, trad. Par Barbara Harlow, Paris: Flammarion, 1978, p. 24.

⁴⁰⁰ Regard, « A philosophy of Magical Rhetoric- Notes on Jeanette Winterson's Dancing Lesson », *op.cit.*, p. 116.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ Regard, « A philosophy of Magical Rhetoric- Notes on Jeanette Winterson's Dancing Lesson », *op.cit.*, p. 38.

concernent l'attitude que devrait adopter une femme face au viol ou face à une situation analogue à celle de Sita. Une femme devrait-elle demander de l'aide à un étranger ou accepter de monter dans une voiture la nuit ? Est-ce qu'une femme devrait accepter d'être hébergée par un homme seul tel que Rowan ? Les débats sont lancés et le fil narratif volontairement interrompu. Il s'agit en effet de dissimuler l'horreur du viol qui se déroule par ces passages d'adresse au narrataire. Les italiques font ici barrage à une violence auto-censurée. L'interprétation pourrait, bien sûr, en être autre: c'est bien parce que le narrateur voile la violence physique qui a lieu derrière le rideau sommaire des italiques qu'il en renforce l'effet. L'attention est donc bien cristallisée autour de la monstruosité ici. Les italiques ont bien rempli leur fonction différentielle: marquer pour souligner l'horreur. De surcroît, en forçant le narrataire à s'interroger, Iqbal opère une transgression entre deux mondes: celui de la fiction et du réel. Le narrataire est appelé à l'intérieur du roman. La double fonction différentielle est ici accomplie à la fois par l'interpellation visuelle qu'opère l'écriture sur la monstruosité de l'événement mais aussi à travers l'échange entre deux mondes que souhaite faire le narrateur ici.

Nous étudierons également ces « déchirures », dans un des chapitres de *Mutiny*, le chapitre vingt-quatre. Nous verrons en quoi ce chapitre correspond à la magie, au « magical utterance » tel que l'évoque Frédéric Regard. Nous verrons que ce qui participe de cette déchirure, ce qui est l'éperon ici, ce sont les italiques employés dans le texte. Les italiques sur lesquels vient se déchirer le texte, s'ouvrir et tendre vers l'ailleurs. Le chapitre vingt-quatre de *Mutiny* relate l'arrestation de Juna et contient de nombreux passages en italiques. Outre le fait d'être utilisées pour mettre en exergue certains passages, les italiques opèrent une véritable rupture et tranchent le texte. C'est lorsqu'elles replissent cette fonction de rupture que les italiques (et donc le style) participe de la politique. Comme le souligne Helene Cixous, « it's not a question of drawing the contours, *but of what escapes the contour, the secret movement, the breaking, the torment, the unexpected* »⁴⁰⁴, c'est en cela que les italiques rejoignent la notion de politique.

Les italiques, nous l'avons déjà évoqué, ont une forme particulière. Elles se détachent visuellement de l'ensemble du texte avec cette particularité esthétique d'être inclinées que Regard associe à une sorte de ruée vers le futur: « *the italics are eternally leaning towards an unknown future and, at the same time, towards an unknown past ; they constantly gesture*

⁴⁰⁴ Helene Cixous, *Stigmata, escaping texts*, London and New York: Routledge, 1998, p. 24.

towards preceding and following letters that constantly reinitiate a shift that in fact cannot be originated »⁴⁰⁵. L'italique est donc une sorte de béance, tentant de s'élancer après le futur, ouvrir toujours plus loin. Ce qui la caractérise, c'est l'impossible de l'interprétation. Le passage en italiques se signale et sollicite l'interprétation participative du lecteur. En l'occurrence, ces passages marquent les réflexions de Juna, la narratrice. Les italiques interpellent par leur style directe libre qui fait entendre la voix de la narratrice interrompant le texte: « *First this, then that* » (M 66), « *Never realised they matched, my jacket and the tablecloth* » (M 67). Les réflexions ponctuent le chapitre, le morcellent telles de petites épines traduisant la détresse psychologique de la narratrice. Mieux encore, les italiques interviennent sous forme de questions rhétoriques: « *Why was he dressed in white, which ? Dirt would he have to avoid, what ? Was he underneath, this bush shirt shroud ?* » (M 68). L'inclinaison s'étend ici en quelque sorte à la formulation des questions. Le déterminant interrogatif de la question suivante termine l'interrogation précédente ne lui laissant pas le temps de se terminer avant d'entamer une autre question. La déchirure intervient ici à la fois dans le texte mais aussi dans le segment en italique lui-même. Il y a double déchirure stylistique. De surcroît, l'interrogation, en appelant une réponse est éthique. Nous retrouvons donc les ingrédients de la formule magique qui opère ici grâce à l'italique: le mot se distingue et amène le lecteur vers le texte opérant une jonction de deux univers distincts. Les éperons de l'italique travaillent ici à coup de réflexions, de questionnements éthiques pour remplir la troisième condition magique identifiée par Regard, à savoir, induire une métamorphose, un changement probable dans le futur. Plus que de simples mots, ils atteignent par l'italique, une véritable éthique d'ouverture qui se transcrit d'une part à travers la forme inclinée de l'écrit, les questions rhétoriques, mais aussi les implications latentes des dires: « *Worse than a girl refusing to wash her father's feet on her wedding day* » (M 69). La société patriarcale est ici remise en question à travers les italiques. Tout ce qui est un fait aujourd'hui dans la société —« *it's a fact* » (M 73)— ne doit-il pas être interrogé. Laver les pieds du père le jour de son mariage, fait partie de ces « faits » patriarcaux mis en exergue par le texte qui par la même occasion les interroge en les projetant vers le futur.

Nous proposons de voir à travers le tableau qui suit les passages en italiques qui sont également porteurs de différents procédés enchâssés dont la répétition:

Les répétitions	Les références
-----------------	----------------

⁴⁰⁵Cixous, *Stigmata, escaping texts*, op.cit., p. 118.

1. First this, then that.	(M 66)
2. First this, then that.	(M68)
First not being , then being . Or being , then not being .	(M 66)
1. Ride carefully now you're secretary.	(M 67)
2. Ride carefully now you're secretary.	(M 70)
3. Ride carefully now you're secretary.	(M 75)
1. A stitch in time saves nine.	(M 68)
2. Undoing a stitch in time saves undoing nine.	(M 69)
1. Slit his throat.	(M 68)
2. Slit his throat.	(M 68)
3. Slit his throat.	(M 68)
4. Slit his throat.	(M 69)
1. Worse than a girl refusing to wash her father's feet on her wedding day.	(M 69)
2. Wash my father's feet.	(M 69)
3. I said I wouldn't wash my father's feet a tour wedding.	(M 69)
1. I will, I shall.	(M 72)
2. I shall, I will.	(M 75)

Les répétitions rehaussent l'importance des segments réitérés. Ces énoncés brisent le texte, le martèlent comme des formules incantatoires. Avertissement dans certains cas: « Ride carefully... ». Dans d'autres cas, il s'agit d'organisation: « First this, then that ». Prudence et action sont importantes ici et rappellent l'axe principal du roman qui est la préparation à la révolte. La formule répétée traduit aussi la résolution: « I will, I shall », mais aussi la

transcendance des règles sociales. Le refus de laver les pieds du père est répété en trois fois. Refus marqué qui brise la calme fixité de la société. Ces répétitions mettent donc en exergue trois positions. Il y a la position de refus: s'opposer aux règles sociales. Puis, la position de résolution, de combat: « I will, I shall », « slit his throat » et enfin la position de prudence. Nous avons là les ingrédients de la révolte: s'opposer, être déterminé et avancer prudemment. Les formules italiques renvoient ici à l'ensemble du roman *Mutiny*. De plus, si nous considérons ces trois phrases: « Worse than a girl refusing to wash her father's feet on her wedding day/Wash my father's feet/I said I wouldn't wash my father's feet at our wedding », nous notons une progression du général au particulier. Nous passons de l'article indéfini « a »: « a girl » au « I », « I said ». D'un constat global, nous passons à un « je » qui prend position, qui affirme sa révolte. Le martèlement répétitif est lui-même brisé de l'intérieur. Double rupture renforçant la politique du texte. En effet, les répétitions sont aussi des chiasmes: « Between stillness and motion, motion and stillness. Between freedom and imprisonment. Imprisonment and freedom » ou encore « I will, I shall/ I shall, I will ». Les chiasmes opposent des éléments binaires: le mouvement et la fixité, l'emprisonnement et la liberté. Le conflit est direct et fort. Un élément s'opposant directement à un autre. La déchirure, c'est aussi l'emploi des termes acérés tels que « stitch » ou « slit ». « Slit his throat », image violente, intervient à quatre reprises comme métaphorique de la coupure du système policier. Juna veut trancher la gorge du policier, représentant de la société et ainsi trancher également la société patriarcale. L'éperon, l'objet pointu est symbolisé par le rasoir, l'aiguille. Conjugués avec la répétition, le chiasme et le symbole font des segments en italiques des instants de rupture, de chaos, de rythme effréné: « From now on, they'll make me dance to their tune. I must prepare myself. Their beat ».(M 69). Les extraits en italiques parlent de spirale: « I feel hurled into the world myself first like they have hurled me into this cell/ As if I'm a bolt out of the blue myself » (M 70). L'incantation répétitive en italique déchire le texte et interpelle par la voix de la femme directement liée au langage: « I am by profession an *interface* between electronics and human language ». La femme langage utilise les mots comme incantation, comme arme. Elle le dira elle-même, « *Magic* » en parlant de la grammaire. Cette grammaire qui renvoie à rien « More than half of the words that I use will correspond to no outside object or event, nor to any description,nor to any action, but will be necessary only for the grammar of what I'm writing down. *Of, than, any, more, the, or, but* [...] » (M 72). Les mots avec lesquels travaillent Juna sont vides de sens et « la vérité, si

vérité il y a, ne peut qu'habiter cette trace, ce sillon vide et multiplié qui n'a ni queue ni tête »⁴⁰⁶. La déchirure associée par Nietzsche au féminin reste ouverte à tous les sens. Elle intervient pour ouvrir le texte. Ces « pointes » déchirantes se manifestent par le biais de mots éparpillés qui éperonnent le texte: « *language* », « *condition* », « *cause* », « *threats* », « *definitions* », « *statement* », « *monsters* », « *born* ». Autant de petites pointes qui signalent l'impossibilité d'une platitude calme et qui se dessinent comme de petites aspérités symboliques de la révolte latente du roman.

La différence se veut aussi graphique avec, notamment, les italiques qui opèrent une rupture visuelle dans le texte. Outre l'aspect visuel, les italiques mettent en exergue soit des messages dont la teneur est rehaussée par le jeu de la différence, soit des messages qui parlent de différence. Ainsi, lorsqu'Iqbal dans *The Rape of Sita* intervient dans la narration avec des paragraphes en italiques, il masque en quelque sorte la scène du viol. Il parle pendant qu'a lieu le viol. Or, la violence de la scène de viol, masquée par Iqbal n'en est que rehaussée: le lecteur est contraint de l'imaginer. Par ailleurs, en intervenant directement dans le texte, Iqbal mélange deux mondes: celui du lecteur et de la narration. Deux mondes différents se retrouvent en coprésence. Les italiques parlent ici de deux mondes différents. Les thèmes clés de *Mutiny* se retrouvent renforcés par les italiques. Dans ce roman, les mots qui se signalent par cette graphie spéciale renvoient à la résolution de la révolte. Répétés, ils s'assimilent à une sorte d'incantation faisant plâner sur le patriarcat la menace d'une rupture imminente. Ils traduisent de ce fait la résolution des personnages qui s'organisent autour de thèmes clés, autour de prises de position phares réitérées.

c) Les différents « genres » en co-présence

Lindsey Collen fait intervenir la poésie dans deux de ses romans qui se trouvent, de surcroît, être ses deux premiers romans à savoir, *There is a Tide* et, ensuite, *The Rape of Sita*. Nous relèverons par exemple onze petits poèmes en vers libres récités par Shy au début de la plupart des chapitres qui lui sont consacrés dans *There is a Tide*. Dans *The Rape of Sita* c'est un long poème, toujours en vers libres, qui ouvre le roman en tant qu'accroche liminaire. L'importance de la poésie pour Collen semble, de ce fait, non négligeable, et pour cause, le poème repose sur des particularités qui le rattachent à des notions politiques telles que la manifestation de la différence mais aussi et surtout le pouvoir et la liberté.

⁴⁰⁶ Jacques Derrida, *Eperons, Les styles de Nietzsche*, op.cit., p. 20.

Bien que le poème ait souvent été limité à son unique souci d'esthétisme, épousant ainsi fidèlement les préceptes de l'art pour l'art, il lui sera reconnu d'autres fonctions qui l'arracheront à cette catégorisation arbitraire de pur objet esthétique. Jean Louis Joubert relève par exemple que le poème est avant tout « un outil »⁴⁰⁷ ou plus exactement un outil de conservation mémorielle: « En effet, tout se passe comme si la poésie avait d'abord été un outil: une technique de conservation de ce qui devait échapper aux défaillances de la mémoire »⁴⁰⁸. C'est grâce, notamment au vers et à la régularité des rimes et du rythme que le poème « par les allitérations et autres jeux sur les sonorités, par les parallélismes, a pour fonction d'aider le travail de la mémoire »⁴⁰⁹. Ainsi, le poème a pour faculté inhérente le pouvoir de transcender le temps, de revenir en arrière et de situer le présent par rapport au passé. Ce pouvoir de conservation, doublé du pouvoir de transmission participe de la remise en cause historique puisqu'il est indéniable que le poème cristallise des éléments historiques d'une époque particulière qui se trouve ainsi remise en question par le jeu d'une répétition rendue possible grâce à la mémoire poétique. La fonction mémorielle du poème la rattache à la liberté et la pluralité des interprétations. En transcendant ainsi les limites, la poésie revêt une dimension politique réelle. Par ailleurs, la poésie repose essentiellement sur une transmission orale: en effet, pouvoir se rappeler les rimes et les vers visait surtout à aider à la récitation des poèmes et donc à l'aspect oral. La poésie implique le récit et rappelle avant tout l'oralité avant l'écriture. De par son rattachement à l'oral, la poésie aura le pouvoir de refuser la fixité de l'écriture: le vers est libre, le récit l'est également de sorte que la poésie échappe au figement littéraire pour garder une dimension vivante et donc, autrement plus puissante. Le poème vit à travers ses récitations et garde une mouvance libre que l'écriture perd en figeant le mot car « la texture même du langage poétique le destine à faire durer la parole »⁴¹⁰. Voici ce que dit Jean Louis Joubert en comparant poésie et écriture:

L'écriture fixe et fige: quand elle restitue des textes plusieurs fois millénaires, ils sont morts et momifiés ; la lettre est restée, l'esprit s'est perdu. L'oralité garde la parole vivante: parole-phénix, réactualisée, revivifiée à chaque interprétation des textes qui se perpétuent. La lettre est négligée, l'esprit sauvegardé⁴¹¹.

L'aspect oral du poème le rattachera à une dimension grandiose qui est celle de l'incantation: réciter un poème, c'est recourir au « rythme devenant rite, image s'épanouissant

⁴⁰⁷ Jean Louis Joubert, *La Poésie*, Paris: Armand Colin, 1988, p. 13.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ Joubert, *op.cit.*, p. 13.

⁴¹⁰ Joubert, *op.cit.*, p. 14.

⁴¹¹ Joubert, *op.cit.*, p. 13.

en symbole [puisque] la parole poétique magnifie le récit mythique et lui confère sa véracité transcendante »⁴¹². Le poème parle d'êtres exceptionnels et fait intervenir le surnaturel autant que de besoin. Les marges du rationnel sont écartées et le récit poétique magnifie la grandeur de la thématique en cause. Le pouvoir du poème ira jusqu'à être associé à la magie car:

Parler, nommer, c'est exercer un pouvoir sur les êtres et les choses ; tabous linguistiques et euphémismes tentent d'écarter les dangers latents du langage [...] Par la rigidité de ses contraintes mnémotechniques, la poésie est particulièrement apte à conserver l'intégrité des formules magiques, dont aucune syllabe ne saurait être modifiée ⁴¹³.

Le poème devient un exorcisme et le poète un mage qui a la faculté d'accéder à un monde inconnu. La poésie se trouve alors liée à une dimension sacrée qui échappe à la raison. Le savoir poétique est autrement plus puissant, voire dangereux puisque difficile à maîtriser ou à cerner: le poète est un voyant qui a la faculté d'un savoir autre. Par ailleurs, la poésie s'intéressera à des sujets abstraits tels que la mort, la glorifiant, la conjurant comme si le pouvoir des mots pouvait intervenir directement sur ce défi de la condition humaine qui est la mortalité. Le poète touchera au « mystère de la condition humaine »⁴¹⁴ et, « plus qu'une volonté de dire la mort ; il s'agit de l'apprivoiser, de la vaincre, de l'abolir »⁴¹⁵. Projet utopique qui révèle néanmoins l'auréole de pouvoir qui est associée à la poésie. Aller au-delà du connu est possible pour le poème qui touche également aux profondeurs de l'esprit. L'inconscient se révèle à travers la poésie à travers une succession d'images parfois fragmentées qui rappellent le rêve. Par l'inspiration, cette force divine qui insuffle au seul poète la capacité de toucher à des dimensions inconnues de la réalité, l'inconscient peut transparaître par ces « jeux langagiers de la poésie [...] que Freud appelle le « travail du rêve »⁴¹⁶. Les mystères de l'esprit remontent à la surface grâce à une liberté d'expression, cette « « fureur sacrée » qui s'empare du poète »⁴¹⁷ et que Platon désigne comme étant l'enthousiasme ou la présence d'un savoir divin exclusivement offert au poète. Le pouvoir poétique renvoie, en effet, au divin: « le mot *inspiration*, en français ancien, désigne exactement cette insufflation divine qui s'empare du prophète ou l'enthousiasme créateur qui entraîne le poète »⁴¹⁸. La poésie devient un don divin et évoque des sujets légendaires ayant

⁴¹²Joubert, *op.cit.*, p. 16.

⁴¹³ Joubert, *op.cit.*, p. 17.

⁴¹⁴Joubert, *op.cit.*, p. 22.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶Joubert, *op.cit.*, p. 25.

⁴¹⁷ Joubert, *op.cit.*, p. 31.

⁴¹⁸Joubert, *op.cit.*, p.32.

trait, par exemple à la cosmogonie. Des héros mythiques y sont convoqués et des exploits glorieux racontés.

Shy, dans *There is a Tide* est le premier personnage de Collen qui se voit confier le rôle le poète. Lorsqu'elle doit intervenir dans le roman, Shy commence souvent par un court poème d'introduction qui parfois synthétise le chapitre qui suit ou alors qui exprime les sentiments qui l'animent. Parfois même le poème ne connaît aucun rapport direct avec la narration qui lui succède. Force est de constater que le premier objet de Collen reste, avec l'utilisation de ces 11 petits poèmes, la liberté. Nous proposons de survoler quelques-uns des poèmes de Shy en nous appesantissant sur ceux qui appuient bien la volonté politique du roman.

Le premier poème intervient au chapitre 2 lorsque Shy se présente au narrataire: « My name/ is Shyneer Pillay. / Tiny Shyneer/ They call me » (T 17). Aux deux premiers vers libres succèdent deux rimes suivies. Cette courte intervention aura pour but d'introduire la forme poétique au roman, soulignant l'aspect différentiel voulu par Collen. En effet, le poème tranche avec le reste de la narration, il l'interrompt de sorte que la première intervention politique soit ici signifiée: le poème se différencie de la fiction narrative. Collen commence les chapitres dédiés à Shy par une manifestation claire du différentiel et donc de la politique. Shy, comme sa poésie est un personnage en marge, qui dérange, qui frappe par la différence qu'elle manifeste notamment avec son refus de consommer qui se traduit par le refus de se plier à la société. De mêmes, ses prises de parole sont marquées par l'affichage d'une originalité différentielle de premier abord: elle fait intervenir l'oralité au sein même de l'écriture, l'interrompant, la dérangeant manifestant ainsi son désir de rompre avec les normes.

Le poème suivant, celui du chapitre 4 est plus long, plus marqué. Nous remarquons à travers ce deuxième poème que les vers sont résolument libres. Le nombre de syllabes est aléatoire de sorte que ce qui caractérise la poésie de Shy soit une entière liberté d'expression. D'ailleurs, en étudiant de plus près ce poème, nous pouvons relever que Shy a décidé de trouver pourquoi elle refuse de s'alimenter: « Why/o/Why/do/I/oh/why/do/I/not/eat » (T 26). Le rythme saccadé, monosyllabique s'accompagne de l'expression clairement signifiée du but de Shy: comprendre pourquoi elle ne mange pas. En d'autres termes, Shy entreprend, comme le chapitre le confirmera par la suite, une cure visant à la guérir: il s'agit donc de se libérer de cette anorexie qui menace de l'engloutir. Il semblerait alors que Shy soit en quête de libération, d'affranchissement. Cette recherche de liberté pourrait se traduire par la volonté de

Shy de reprendre le contrôle sur son corps et vaincre la maladie. La liberté passe par la prise de pouvoir: en prenant la parole à travers son poème, Shy prend le pouvoir sur le roman et cherche à se libérer de toute contrainte que la fiction pourrait imposer. Ainsi, l'utilisation du poème devient l'expression prophétique de la victoire de Shy sur son anorexie, victoire qui devra, comme pour le poème, passer par la libération des contraintes et la reprise en main d'un pouvoir qui a échappé à Shy. D'ailleurs, Shy, poète, est d'emblée dotée d'un pouvoir d'accomplissement, un pouvoir d'inspiration qui lui permettra de sonder un autre monde, celui de l'inconscient. Elle cherche les raisons de son anorexie du côté de son rapport à sa mère: « Did I/want/my/own/mother/giver/of/my life/to die ? » (T 54). Le personnage a l'intuition d'une vérité qui dépasse les marges de la conscience et cette intuition, elle l'exprime à travers ses poèmes qui deviennent, en quelque sorte, la manifestation d'un rituel purificateur visant à libérer l'esprit de chaînes pathologiques dont il présente l'emprise. Une fois de plus, la poésie traduit la volonté et la faculté de prendre le pouvoir sur ce qui est invisible et indicible.

Le poète se voit non seulement confié le pouvoir d'accomplir une mission pour lui-même, notamment à travers la guérison de l'anorexie, mais aussi pour l'ensemble de l'humanité. La « mission » de Shy dépasse le simple cadre individuel car elle va rejoindre l'universel ou plus exactement, elle vise à la liberté de l'ensemble:

I/Shy/Aim/High,/not/for/my/own/advancement/no,/nor do I/want/to die/ never/having/helped/us all/to rise (T 139).

La poésie exprime ici la volonté de transcendance, de toucher à la pluralité: Shy devient poète inspirée, elle a l'intuition d'une vérité autre, une vérité qui pourrait déranger car elle est synonyme de liberté et d'opposition à la société. Cette inspiration devient alors enthousiaste confirmant qu'il s'agit bien là de la voie de la liberté recherchée depuis le début du roman. Lorsque Shy s'apprête à être libérée du joug social, son poème liminaire devient enthousiaste, jovial: « The tone of the poem is a giveaway. It bubbled out and pleased me. It made me think of a story » (T 139). L'inspiration « bouillonne » littéralement en Shy ici et elle se sent capable de créer à nouveau: raconter une histoire. La poésie est synonymique d'un pouvoir qui dépasse le connu: nous retrouvons là la dimension incantatoire, la dimension magique qui va non seulement au-delà de l'écriture mais au-delà de la réalité connue. La fin du roman dessine clairement l'association entre magie et poésie: « she slowed down and barely moved when the music became a poem, and waited for the magic moment, the split

second, when, as if the muse had descended like a bolt from the blue, music burst out of the poem, and the dance began again » (T 231).

There is a Tide revendique l'accession à la liberté comme ingrédient central du pouvoir: pouvoir sur soi, pouvoir de dire, pouvoir de s'opposer à la société relève avant tout de l'accession à la liberté et la poésie devient un des moyens choisis par l'auteur pour exprimer cette revendication à la liberté.

Être libre, rompre avec la police, déchirer l'initial pour tendre vers l'ailleurs marque la présence de la politique, tant et si bien que le deuxième roman de Collen, *The Rape of Sita*, s'ouvre par un poème liminaire afin, une fois de plus, de mettre en avant les caractéristiques de la poésie comme étant en correspondance avec les visées de la narration chez Collen. Une fois de plus, ces visées concernent la liberté comme inductrice de pouvoir.

Il s'agit d'un seul poème réparti sur deux pages. Il reste, tout comme les poèmes fragmentés de Shy dans *There is a Tide*, libre de toute règle: le vers est libre, les rimes irrégulières et les strophes de longueur différente. Cette fois, néanmoins, le poème est signé par une entité abstraite: le temps « Time ». Le temps, mythique et impressionnant confère au poème un ton solennel: son avancée est inéluctable: « Onward, upward, downward, /Never backward » (ROS 5), surhumaine et menaçante: « Creator and Destroyer » (ROS 6). Le Temps est omniscient, il est universel et son pouvoir est sans limite. En donnant le temps comme « auteur » du poème liminaire de son roman, Collen place ce dernier sous la double acception du pouvoir et de l'absence de limite. D'ailleurs, le « temps » insiste sur la dimension cyclique: « Ever being born/ Being thus incessantly born [...] /Born out of the eternal » (ROS 5) qui est l'ultime aboutissement du différentiel. Expliquons nous: la différence s'exprimant par la rupture ouvre la voie à un ailleurs qui met en route le cycle, le politique. Ici, l'image du temps renvoie à la fois à cet aspect de rupture et de cycle permanent que nous retrouvons dans l'expression philosophique du politique. Le pouvoir est un ingrédient essentiel de ce poème: il se traduit non seulement à travers l'omniscience de l'abstraction mythique qui est le temps mais aussi à travers la force incantatoire du poème. La déesse de la destruction, *Kâlî*, est évoquée, le temps s'adresse à l'homme, l'interroge, se personifie pour l'interpeler directement.: « For you, woman,/ For you, man,/ Cocooned in time/ Are poised in eternal dilemma » (ROS 5-6).

Le temps, outre sa dimension abstraite voire mythique est également associé à la femme. Dès la préface, Iqbal l'auteur fictif, déclare avoir inclu un poème par une femme appelée « le temps »: « a quote from a woman called 'Time' » (*ROS* 8), au début de son roman. Le temps est associé à la femme et de ce fait, la femme épouse toutes les caractéristiques du temps exposé dans le poème: la femme dans le roman sera synonyme de cycle, de liberté mais surtout de pouvoir. L'opposition se dessinera par la femme et l'aboutissement cyclique sera également opéré par elle. En d'autres termes, Collen confère d'emblée à la femme les traits de la politique, c'est par elle que s'exprimera à la fois l'instant charnière de rupture et le renouveau qui s'en suivra. Le poème acquiert alors sa valeur prophétique: il sera question de liberté par et pour la femme, une liberté qui passera par une phase douloureuse de destruction avant d'aboutir à la remise en marche du cycle. Il se veut plénipotentiairement totalisant: le temps ne connaît pas de limite et le roman tout entier trouve sa synthèse thématique à travers ces strophes d'ouverture. Le poème se « déploie » au-dessus du roman comme il se déploie au-dessus de l'existence humaine et force est de constater qu'une même puissance illimitée est associée à la femme.

En dehors de la poésie que Collen choisit d'introduire dans sa fiction, le narrataire remarquera également la volonté d'amener le roman dans le sillage des contes. La présence du conte la plus explicite est certes celle exprimée par Iqbal dans *The Rape of Sita*. Juste après le poème écrit par le temps, le roman commence avec une formule d'ouverture propre au conte de fées: « Once upon a time » (*ROS* 9), « Il était une fois... ». Mais avant cela, Collen prend soin d'attribuer à l'un de ses personnages phares de *There is a Tide*, le rôle de conteuse: Fatma est la conteuse qui raconte l'histoire de Laval à Shy et l'histoire des années entourant l'accession à l'indépendance de l'île. Enfin, plus subtilement, *Getting Rid of It* fait également intervenir le conte avec un narrateur qui épouse la fonction de conteur mais aussi à travers un des personnages clés, Goldilox, qui ne va pas sans rappeler quelques éléments ancestralement rattachés aux contes.

Nous proposons de nous interroger maintenant sur la notion de « conte », également présent chez Collen, avec ce premier dilemme entourant les notions de « conte oral » et de « conte de fée ». Puis, notre objet sera d'une part de déterminer en quoi le conte est un genre tributaire de spécificités et d'autre part, en quoi ces spécificités le rattachent à l'expression de la politique.

Pour Nicole Belmont, la « re-découverte » des contes intervient à partir du XVII^{ème} siècle en occident lorsque certains écrivains commencent à réaliser la richesse de ces narrations orales, d'essence populaire. Avant cela, la tradition orale était considérée comme étant moins noble que l'écriture:

Parler de l'invention des contes, de leur découverte, comme l'on parle de l'invention d'un trésor [...] permet de comprendre ce moment très particulier de la pensée occidentale repérable à partir du XVII^{ème} siècle. Le conte était comme enfoui dans la tradition orale et, tout vivace qu'il y fût, restait presque invisible au regard de la culture écrite⁴¹⁹.

Le conte se dissocie bien de l'écriture puisqu'il est d'essence orale et cette caractéristique lui confère la particularité d'être libre, comme la parole mais également simple puisqu'il échappe à toute motivation spécifique propre à l'écriture. En d'autres termes, le conte se voit rattaché à une double appartenance: il est à la fois oral et populaire. À cette liberté initiale de transmission orale vient s'ajouter une autre absence de paramètres exclusive aux genres de la tradition orale, à savoir l'absence d'auteur, car:

Même s'il est permis de supposer qu'à l'origine il y eut un créateur, la véritable élaboration de l'œuvre se fait entièrement et uniquement dans la transmission, qui la modèle, l'enrichit, la transforme, l'adapte aux générations successives, sans que les transmetteurs aient conscience des modifications apportées. L'œuvre a deux « auteurs »: le transmetteur et les auditeurs⁴²⁰.

Le conte est pris dans un rapport d'échange pluriel entre celui qui communique et son auditoire. Par ailleurs, il échappe à toute visée intellectuelle précise: dans son contenu, il sera aussi libre que le rêve, s'articulant autour d'images et de personnages merveilleux qui ne connaissent pas les limites du rationnel: « né de tous, il ne connaît pas de père. C'est un bruit pareil à celui qui s'élève des harpes éoliennes: le vent du siècle souffle à travers une génération [...] »⁴²¹. Il suit, cependant, une séquence de motifs et d'épisodes, un schéma type que nous avons déjà évoqué comme étant le schéma actantiel propre aux contes oraux et populaires. Le conte suit un rythme déterminé, accompagné de formulettes types et d'ailleurs, l'origine du mot « conte » n'est pas sans rappeler le « compte » en tant qu'activité régulière et précise: « Les deux termes « conter » et « compter » proviennent du latin *computare*. La mentalité médiévale rapproche les notions de calculer et de relater qui toutes deux procèdent de l'idée d'énumération, de liste de chiffres ou de faits »⁴²².

⁴¹⁹ Nicole Belmont, *Poétique du conte, essai sur le conte de tradition orale*, Paris: Gallimard, 1999, p. 25.

⁴²⁰ Belmont, *op.cit.*, p. 13-14.

⁴²¹ Belmont, *op.cit.*, p. 14.

⁴²² France-Marie Frémeaux, *L'Univers des contes de fées*, Paris: Ellipses, 2006, p. 60.

A l'origine, le conte populaire, lorsqu'il évoque les « fées », désigne de « vieilles, très vieilles femmes, habitant au fin fond de forêts épaisses. Le héros ou l'héroïne les rencontre souvent au terme d'une longue marche »⁴²³. Toujours est-il que le « conte de fée » renvoie à un personnage féminin central qui décidera des événements et du dénouement du conte. Le féminin se retrouve également rattaché au conte du fait que l'activité de conter était avant tout réservé aux femmes, plus particulièrement aux fileuses qui, pendant qu'elles accomplissaient leur tâche au coin du feu, se passaient les contes oraux pour se distraire. L'acte de filer s'accompagne du conte. Le conte se trouve alors doublement lié à la femme: il est d'une part « utilisé » par des femmes pour se distraire de leur activité de filage et, d'autre part, il fait intervenir des fées, personnages féminins dotés de pouvoirs magiques. Une notion viendra se poser comme point de jonction entre ces quatre notions que sont la femme, le filage, les fées et le pouvoir, il s'agit de la notion de « destin ». En effet:

Le nom de fée vient du latin, *fatum*, le destin, et **la fée ainsi nommée renvoie aux Parques, divinités du Destin identifiées aux Moires grecques**. Celles-ci étaient au nombre de trois: Atropos, Clotho et Lachésis. L'une filait, à la naissance de chaque mortel, la longueur du fil correspondant à la durée prévue de sa vie, la seconde enroulait ce fil durant le temps de son existence et la troisième coupait le fil lorsque venait le moment de mourir⁴²⁴.

Au nombre de trois, les Parques incarnent à la fois le pouvoir du destin et l'acte précis de filer. De même, le conte, associé aux fileuses, fait intervenir des personnages féminins puissants qui décident du dénouement du conte et de la destinée des personnages. Enfin, tout comme les formules incantatoires propres aux rituels magiques, le conte a pour particularité de commencer par des mots d'ouverture spécifiques. Ces phrases articulaient le passage d'un monde à un autre: « Elles marquaient le moment très spécial ou par la grâce d'une histoire, on quitte, simplement en l'écoutant, son environnement quotidien pour entrer dans le monde de l'imaginaire »⁴²⁵.

De par cette liberté et cette pluralité qui lui sont inhérentes, le conte, tout comme le poème rappelle la politique dans sa libre expression différentielle et plurielle. L'intervention du conte oral se ressent essentiellement dans trois des romans de Collen, à savoir, *There is a Tide*, *The Rape of Sita*, et *Getting Rid of It*.

Les premières lignes qui nous présentent Fatma, un des trois personnages clés du roman *There is a Tide* sont les suivants: « an enormous midwife called Fatma, telling a young

⁴²³ Belmont, *op.cit.*, p. 17.

⁴²⁴ Belmont, *op.cit.*, p. 17.

⁴²⁵ Belmont, *op.cit.*, p. 36.

factory worker, called Shynee, the story of her father's, Shynee's father's life ; Fatma herself is a woman of rare insight [...] » (T 7). Voici les traits qui sont donc d'emblée associés à Fatma: elle est à la fois conteuse et sage-femme, deux « fonctions » qui lui confèrent un certain pouvoir rehaussé d'ailleurs par son physique imposant que le roman ne manque pas de souligner. Fatma peut aider à la vie et, simultanément, elle a le pouvoir de traverser les frontières temporelles pour puiser dans le passé qu'elle réactualise afin d'aider Shy. Si Fatma aide à la naissance du père de Shy, elle aide également la jeune fille à retrouver la santé et à vaincre sa maladie. Pour cela, elle lui raconte ses origines tout en entrecoupant son récit de recettes ayant pour but de raviver l'appétit de Shy: « « A recipe first. Come under my wing, lass. » She lifted her *horni*, like a mother hen, shading Shy's eyes » (T 15). Fatma a la double mission de ressusciter le passé et Shy, son pouvoir de conteuse la rattache directement à la capacité de réinsuffler la vie. Elle rejoint ainsi le cercle des fées bienveillantes des contes, celles qui président au destin et à la vie et qui orientent l'histoire: le roman *There is a Tide* suit la voix de Fatma qui tisse l'intrigue, l'interrompt et la reprend comme on le ferait d'un ouvrage. Le rôle de « conteuse » attribué à Fatma lui sied bien et Collen prend soin de lui attribuer certaines caractéristiques typiques du conte notamment à travers l'évocation implicite de la fée à travers ce personnage qui, d'ailleurs, répond à un nom qui n'est pas sans rappeler l'étymologie de « fée »: Fatma pourrait évoquer « *fatum* », le destin des contes oraux.

De surcroît, cette large femme qui ne connaît pas les limites du temps, représente à elle seule la liberté en marche: elle est libre comme la parole qu'elle raconte. Libre de toute forme, c'est un personnage circulaire, rond capable de conjuguer le passé, le présent et le futur. Elle a recours à l'oralité puisque son histoire est enregistrée et non pas rédigée: « One is the transcript of a thing known as tape recording [...] » (T 7). Fatma est représentative de la parole libre qui se transmet et qui ne connaît pas d'auteur. Elle est fidèle à l'esprit même de *There is a Tide* qui, dès les premières pages d'ouverture, prend soin de préciser qu'il n'y a aucun auteur reconnu à la narration qui suit. La volonté de Collen d'emprunter au conte oral est ici explicite: *There is a Tide* se veut libre de création et de transmission à l'image de Fatma, personnage entier, tout en rondeur et dédié à la parole.

Le conte et les caractéristiques qui l'accompagnent revêtent une importance telle pour Collen que l'auteur enchaînera avec un autre emprunt à ce genre oral et populaire avec son deuxième roman, *The Rape of Sita*. Cette fois, la présence du conte est encore plus explicite que dans *There is a Tide*: non seulement nous avons la présence d'un conteur mais le roman

commence comme les contes oraux avec cette formulette d'ouverture: « Once upon a time talk was in all directions » (*ROS* 9). Cette petite phrase d'accroche est, en elle-même, lourde de signification. Elle inscrit d'emblée le roman sous le signe de la liberté attribuable à l'oralité. D'une part, la formulette directement empruntée au conte merveilleux ouvre les frontières d'un autre monde: celui où il n'y a pas de limite, celui de l'imaginaire. Le « il était une fois » rompt toute attache avec le rationnel et propulse le lecteur dans un univers autre que le sien. Outre cette abrogation des frontières du roman et de la réalité avec l'infiltration du conte, nous avons l'évocation très claire de la parole: « talk ». C'est, après la formulette d'ouverture, le premier mot qui intervient dans le roman. La parole, l'échange verbal et toute la liberté qui lui incombe sont placés en tête de la narration. Enfin, la phrase s'achève avec cette précision non dénuée d'importance: « in all directions ». Ici, l'image est sans appel: le cycle, l'universel, le pluriel se retrouvent condensés dans ces quelques mots tandis que le roman enchaîne en précisant: « Talk is, when the story starts, in all directions. And time is running out » (*ROS* 9). Les mêmes idées de la formulette d'ouverture se retrouvent réitérées comme pour souligner cette idée centrale de liberté liée à la fois à la parole, à la pluralité et au cycle temporel.

Iqbal est identifié comme « conteur »: il emploiera, pour démarrer sa narration, l'amorce-type du conte populaire mauricien qui porte le nom de « *Sirandann* » pour désigner de petites historiettes orales et facétieuses souvent racontées autour d'un feu à une assemblée. La « *sirandann* » peut revêtir l'aspect d'une devinette ou d'une petite histoire visant à expliquer tel ou tel aspect de la réalité locale à l'aide d'images folkloriques et de fantaisie. *Sirandann Sanpek*⁴²⁶ commence avec ces paroles d'ouverture: « When you want to tell a story, / you call out:/ « Sirandann ! »/ If everyone wants you to take the floor, / they all call out:/ « Sanpek ! »⁴²⁷. Iqbal entame donc sa narration comme s'il s'agissait d'une historiette populaire typique du folklore mauricien: « *Sirandann ? Sirandann [...]* » (*ROS* 9). L'auditoire doit alors répondre « '*Sanpek !*' » (*ROS* 9) pour signifier son approbation à écouter l'histoire que propose le conteur. Le premier chapitre de *The Rape of Sita* est ainsi entièrement dédié au conte oral qui s'empare de la narration, la transposant dans cet univers magique qui est celui du conte: « '*Sanpek !*' More of them call out the magic response. Go ahead, they

⁴²⁶ *Ledikasyon Pu Travayer*, éditeur des publications de LALIT publiera en décembre 1989, à l'occasion du centenaire de Charles Baissac⁴²⁶, tout un recueil portant le titre de *Sirandann Sanpek* et qui réunit des histoires recueillies par Baissac à partir des récits de « Papa Lindor » et « Mama Telesille », deux descendants d'esclave à qui il dédie d'ailleurs son ouvrage.

⁴²⁷ Charles Baissac, *Sirandann Sanpek*, Port-Louis: Ledikasyon pu Travayer, 1989, p. 5.

mean. 'Sanpek !' » (ROS 10). La liberté, la magie et la pluralité du verbe sont ici clairement posées et s'y rajoute le statut particulier de ce conteur désigné qui est Iqbal.

Iqbal est moqué par son auditoire qui l'interpelle en lui proposant de s'habiller en femme: « 'Put a saree and dance, Iqbal the Umpire', » (ROS 9), puis, la clôture du chapitre annonce: « *Iqbal was a man who thought he was a woman* » (ROS 11). L'ambiguïté qui entoure la sexualité du conteur ne manque pas d'apparaître au narrataire. Iqbal semble à la fois dédié au masculin et au féminin, idée qui sera maintes fois réitérées dans le roman. En d'autres termes, nous avons ici notre « conteuse » qui doit faire filer le roman mais, à sa liberté de femme présidant au déploiement du conte se rajoute une autre liberté: Iqbal est à la fois homme et femme, il se dérobe à tout paramètre sexuel définitif. Il avoue être l'objet de ce qu'il appelle une « métamorphose »: « I, the teller of the tale, must almost become the heroine. Like it's a mask, or a character, take it on. And it's difficult, this metamorphosis. This reincarnation » (ROS 11). Cette idée de liberté absolue orientée autour du féminin se retrouve également avec l'évocation du temps qui aura précédemment été associé à la femme dans le poème d'ouverture. Ici, le temps est un facteur important pour Iqbal: « time is running out » (ROS 9), « Once upon a time » (ROS 10), « it's an old story. Ancient » (ROS 10). Le temps gouverne la narration telle une entité omnipotente et surnaturelle capable de décider des digressions, des retours en arrière ou des annonces proleptiques. Iqbal à la fois homme et femme s'apprête à conter l'histoire de Sita alors que le temps remplit la fonction de destinée implacable et omnisciente, du *fatum* propre au conte de fée. Enfin, la tierce présence féminine est celle de l'héroïne, Sita: « Once upon a time there was a woman called Sita.' » (ROS 10). Avec l'évocation de Sita, le narrataire est à la fois propulsé au cœur du conte mais aussi dans un univers mythique convoqué par ce prénom spécifique qui renvoie à celui de la déesse de la chasteté de la mythologie hindoue, Sita, épouse de *Râmâ* dans la geste du poème épique et sacré du *Râmâyana*. Ainsi, le féminin rattache la narration à la fois au conte et à la liberté qu'implique celui-ci.

L'intervention politique est parachevée ici avec la mention du père: « Start with the father » (ROS 11). L'auditoire demande à ce que le conteur commence par situer l'héroïne par rapport à son père: « Who was her father anyway ?' » (ROS 10), ce qui ne manque pas de surprendre Iqbal: « Her father. The places they make you start a story. The places. [...] 'Start with the father', they chorus,' and you aren't allowed to stop until the ending. Start with the father.' » (ROS 11). Cet accent réitéré sur le « père » tranche avec le féminin annoncé comme

entité plénipotentiaire du conte. Au temps, à la conteuse, à l'héroïne s'oppose subitement le « père ». La différence est marquée, le conflit signifié dès les premières pages: à la liberté rattachée à l'oralité du conte et au féminin qui l'accompagne s'opposera la présence d'un patriarcat ancré dans le cadre contextuel du roman.

Lorsque la narration du roman *Getting Rid of It* s'interrompt, c'est pour faire place à la voix d'un narrateur omniscient qui prend la parole pour parler du temps où, raconter une histoire était une activité libre. Cette intervention vise à mettre en exergue le poids de la censure qui pèse essentiellement sur les retranscriptions écrites et qui ont parasité la liberté orale des contes. L'intervention du narrateur dénonce les infractions commises à l'égard de toute la liberté qui caractérisait la transmission du conte: « Long ago terrible things happened in stories and nobody complained. They just knew that's what happened in that particular story [...] These days, when you write a story, you have to be so careful » (GR 53). L'écriture cherche le rationnel, le raisonnement sélectif: certains aspects de l'histoire seront admis, d'autres, censurés. Le regard a changé et les explications qui entourent le conte l'amputent de son atmosphère de magie pour lui substituer une atmosphère de suspicion et d'analyse. Le narrateur parle ici du conte comme ayant perdu sa saveur initiale et enchaîne ensuite avec un épisode qui, une fois de plus, fait intervenir des éléments typiques du conte folklorique et du conte merveilleux dans la narration.

L'histoire qui suit est celle de Goldilox et de son frère jumeau, Tizan. Bien sûr, Goldilox n'est pas sans rappeler la « Boucle d'Or »⁴²⁸ des frères Grimm. Outre ce clin d'œil au conte de Grimm, Goldilox est aussi la deuxième femme protagoniste de *Getting Rid of It*. Jumila nous est présentée la première, Goldilox arrive ensuite et, en troisième instance arrive Sadna Joyna. Ici, le trio rappellera également les trois Parques du destin associées aux fées des contes merveilleux. Trois femmes pour s'opposer à toute une société, trois femmes qui s'unissent pour marquer leur pouvoir. Enfin, le frère de Goldilox qui répond au nom de « Tizan Tronsonez » est lui aussi un emprunt direct à l'univers du conte: il rappelle les personnages de Charles Baissac répondant également au nom de « Tizan » dans des récits tels que « *Zistwar Tizan Lake Bef* » et « *Zistwar Tizan* ». La transposition dans l'univers du conte

⁴²⁸ « Boucles d'Or et les trois ours » est un conte anonyme du folklore écossais repris ensuite par les frères Grimm dans leur collection. L'histoire est celle d'une jeune fille aux cheveux blonds appelée « Boucles d'Or » en correspondance avec la couleur de sa chevelure et qui, découvre une demeure occupée par trois ours partis en promenade. La jeune fille s'introduit chez eux, mange de leur soupe et finit par se coucher dans le lit de l'ourson. A son réveil, elle est surprise par le retour de ses hôtes qui la chassent.

est à la fois voulue et accomplie et l'histoire peut alors commencer lorsque le narrateur dit: « Just listen » (*GR 55*). L'oralité reprend ses droits.

Goldilox et son frère jumeau, orphelins de père et de mère, habitent ensemble depuis l'âge de huit ans. Fait invraisemblable sur lequel le conte ne s'arrête nullement. Tizan travaille occasionnellement comme bucheron pour subvenir aux besoins du foyer jusqu'au jour où Goldilox lui fera remarquer qu'il faudrait qu'il songe au mariage: « He said that he and she were fine together. No need, he said » (*GR 56*). La réponse du jeune homme interpelle quelque peu le lecteur: il rejette l'idée du mariage, estimant être « comblé » avec sa sœur. D'ailleurs la narration insiste sur l'ambiguïté qui auréole cette prise de position: « But the conversation echoed a self-consciousness between them that had never been there before » (*GR 56*). Il y a bien prise de conscience de quelque chose, d'un non-dit qui reste comme une gêne entre eux deux. L'épisode qui suit enchaîne les symboles propres aux contes avec la mention du chien que Goldilox toilette et qu'elle associe à un monstre. Qui plus est, elle se retrouve nue, avec ce « monstre » qui semble apprécier la situation: « This is how she found herself naked with this muddied monster. She felt she had just come out of a stinking swamp. Newborn. Reborn » (*GR 57*). L'animal semble même s'amuser: « He was thrilled. Put his head back and smiled. Literally smiled » (*GR 57*). L'histoire accumule des allusions à la saleté, « smooth gree-grey slime from head to toe » (*GR 57*), « slimy creature » (*GR 57*), à la monstrosité « gargoyle » (*GR 57*), culminant avec l'apparition d'un serpent qui semble lancer une interrogation à Goldilox: « she saw a green-brown snake slide out of the drain hole [...] And it looked at them. Its body an S. A question. A query » (*GR 58*). Ces réitérations autour de l'idée de la saleté, de la monstrosité et de l'ambiguïté signifiée par le serpent laisse augurer la présence symbolique, secrète de quelque chose de sale, d'indicible, de boueux auquel Goldilox sera bientôt amenée à être confrontée. En effet, peu de temps après, Goldilox fait une fausse couche: « She felt terror. She looked at her own body in horror » (*GR 59*). Avec l'aide d'une voisine, elle enterrera le fœtus mort et c'est, une fois de plus le chien, symbole de la monstrosité secrète qui alertera Tizan de la situation. Suite à la découverte du fœtus enterré, Goldilox sera chassée par son frère alors que l'histoire fait allusion à une explication possible de cette « horreur » qui s'est abattue sur la vie des deux adolescents et qui a culminé avec la fausse couche de Goldilox: l'enfant serait le fruit d'un inceste: « some people said the pregnancy was Tizan's, that was why he was so cross » (*GR 60*). Comme le

souligne Jean Pierre Mothe, « si le conte est pudique dans son expression, il reste infiltré et dans certains cas obsédé par des problèmes sexuels »⁴²⁹.

Goldilox s'enfuit alors dans la forêt: « Goldilox Soo went out into the woodlands in the north and lived in a makeshift tent made from *vakwa* leaves. Like a runaway. A maroon » (GR 60). Revenue aux temps anciens de l'esclavage, en fuite comme les « marrons » d'antan, Goldilox est toujours accompagnée par son chien-monstre, étrange créature dont la présence et les agissements échappent à toute explication définitive. Le temps présent s'est arrêté pour faire place au temps passé de l'esclavage alors qu'un monstre accompagne le personnage en fuite. À ces deux interventions du « surnaturel » se rajoute le fait que Goldilox soit poursuivie par des esprits mauvais: « Goldilox Soo's wrists were paralysed. Some people said it was the shock. Others naturally said it was evil spirits » (GR 61).

Le choix de la forêt n'est pas anodin pour le conte de fée. Fuir l'inceste est une nécessité. Dans bien des contes, à l'instar de celui de « Peau d'Ane » de Perrault, l'inceste est suggéré et, pour demeurer chaste, la jeune fille doit fuir les avances de son père et se tenir loin de lui jusqu'à ce qu'un « prince » intervienne pour rompre le sort. Ici, Goldilox fuit dans la forêt qui apparaît alors comme un élément consolateur. En effet, loin d'être une ennemie, la forêt est une terre de protection et de soutien, elle va nourrir le Petit Poucet, Hansel et Gretel et Goldilox: The dog hunted down rabbits and *tang*, and she tried to pick berries with her paralysed hands » (GR 61). C'est au sein de la forêt que Goldilox doit guérir car « la forêt n'était pas l'ennemie mais la mère nourricière, et l'abandon en forêt devient alors un retour, une offrande à Gaïa ; la forêt est protectrice quand on s'y cache et peut devenir nourricière [...] »⁴³⁰. C'est au cœur de cette forêt que Goldilox rencontre le personnage adjuvant, cette « fée » déguisée, comme dans bien des contes, en une vieille femme bienveillante qui lui ouvre sa demeure et lui apprend plusieurs secrets qui devront lui permettre de retourner à la vie: « The old lady taught Goldilox Soo all she needed to know about life and death » (GR 62). Après cela, elle meurt tout naturellement alors que le chien s'enfuit pour ne plus jamais revenir. La symbolique est ici sans appel: libérée de la souillure par l'intermédiaire de cette vieille femme, Goldilox est désormais prête à refaire surface et à revenir à la civilisation. Le chien qui la suivait comme la conscience dérangeante du crime incestueux n'a plus de raison d'être: le monstre peut alors partir alors que Goldilox revient doublement à la vie: elle engendre un fils, Giovanni, dont la conception est attribuée à la forêt: « she sometimes made

⁴²⁹ Jean Pierre Mothe, *Du Sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris:L'Harmattan, 1999, p. 9.

⁴³⁰ Mothe, *op.cit.*, p. 123.

out that she had got him through eating too many wild green mangoes [...] » (GR 61). Toujours est-il que la conception de Giovanni est inexpliquée et ne le sera d'ailleurs jamais. De par le prénom qu'il porte, il renvoie à « Tizan », version créole de « Jean » tout comme Giovanni dérive du même prénom souche: « the perfect replacement for your lost twin brother » (GR 62). Giovanni est le versant positif de Tizan car, comme dans la plupart des contes de fée, les personnages hommes et femmes représentent souvent une seule et même entité déclinée sous divers jours, positifs ou négatifs. L'histoire de Goldilox n'échappe pas à cette règle.

Enfin, le roman *Boy* déploiera une structure narrative similaire, sous bien des aspects, à la structure des contes de fée. Les aventures d'un jeune héros parti en quête de son indépendance et qui trouvera, sur sa route, le secours d'adjuvants qui le protégeront contre les « ennemis », représentants de l'État policier. *Boy*, en plus d'être rattaché par sa structure narrative au conte⁴³¹, est également un genre particulier auquel Collen dédie un roman tout entier. Il s'agit du *Bildungsroman* ou roman d'aventure.

Le roman d'apprentissage rappellera les rituels initiatiques au terme desquels le héros accomplit une sorte de retour à la case départ mais qui s'accompagne d'une renaissance lui permettant de poser un autre regard que celui du début du roman. Le héros en question est un être jeune qui se transforme au fil du temps et « au cours de cette transformation physique, intellectuelle et morale, il développe des qualités personnelles à l'occasion d'une série d'expériences »⁴³². Le héros, pour grandir, devra volontairement accepter de se laisser gagner par une douloureuse mais néanmoins nécessaire lucidité sur l'univers social qui l'entoure: ce n'est qu'à ce prix qu'il appréciera au mieux la société dans laquelle il évolue afin de pouvoir s'y intégrer ou s'y opposer.

Pour en revenir au héros, voici sous quels traits les romans d'apprentissage le présentent: nous l'avons dit, il est jeune. Il appartient, en général à une tranche sociale représentative de l'époque que veut exposer le roman. Ce « héros », rongé dès le début du roman par un désir d'évolution ou de changement de classe sociale est souvent mû par le désir de partir, de voyager. La famille qui l'entoure « fondée sur un déséquilibre ou une absence »⁴³³ précipite ce désir vers une concrétisation brutale. Le héros du roman

⁴³¹ Voir p.236.

⁴³² Pierre Aurégan, *Le Roman d'apprentissage au XIX^{ème} siècle*, Paris: Nathan, 1997, p. 12.

⁴³³ Mothe, *op.cit.*, p. 39.

d'apprentissage est en conflit, en opposition avec le monde qui l'entoure: il ne l'accepte pas et s'y sent mal, oppressé comme pour dire que son épanouissement passera par une autre voie. Son évolution personnelle joute la présentation d'une époque de sorte que deux « temps » soient en coprésence dans le roman d'apprentissage: il y a le temps du héros qui évolue au fil des rencontres et des expériences et, à côté de ce temps que nous appellerons « personnel », il y a le temps du roman lui-même, temps contextuel marqué par des caractéristiques phares de l'époque en cause. Le héros est également en proie à une double spatialité: il y a son univers initial qui, en général s'oppose à l'univers qu'il découvre. Le héros quitte un espace familial provincial, calme et sécurisant pour être précipité vers un univers plus vaste, avec des repères géographiques aléatoires qui requièrent du héros une adaptation permanente tout en lui procurant ponctuellement un émerveillement qu'il ne connaissait pas. Enfin, sur sa route, le héros rencontrera impérativement des amis et des ennemis. Les « amis » sont appelés les adjutants ou aidants et sont des hommes ou des femmes d'un certain âge qui sont, soit bien intégrés à la société tout en ayant un regard de sagesse vis-à-vis d'elle ou alors, ils sont des marginaux qui précipitent le héros dans sa démarche d'opposition à l'ordre social. Toujours est-il qu'au terme de l'aventure, le héros sera en butte à une certaine désillusion, « d'une part le personnage accède à une vision plus lucide de la société, d'autre part il en retire un désenchantement, une résignation amère qui fait la tonalité si caractéristique de ce genre romanesque »⁴³⁴. Cette désillusion aura néanmoins pour particularité de signifier un nouveau commencement: c'est un autre personnage, métamorphosé, qui revient à la case départ pour reprendre le cours de son existence armé de nouvelles dispositions acquises tout au long du roman. Ainsi, le roman d'apprentissage s'apparente à un cycle dont les cercles concentriques tendent vers un ailleurs, un renouveau. Il ne s'agit pas de revenir à la case départ comme s'il s'agissait d'une régression sisyphienne mais de revenir au point de départ avec de nouvelles dispositions axées vers une démarche évolutive. La circularité du roman d'apprentissage s'apparente à une spirale vers le haut, un dépassement de soi vers la pluralité.

La structure de *Boy* de Collen réunit la plupart des « ingrédients » relevés par Vladimir Propp comme étant l'apanage des contes merveilleux. Lorsque nous considérons les caractéristiques du roman d'apprentissage, nous en arrivons à une conclusion identique. En effet, Krish Burton quitte un univers familial clos de petit bourgeois qui ne le satisfait plus pour découvrir une autre île Maurice. Le début du roman nous le présente comme un jeune homme insatisfait, qui songe au suicide et qui réprouve ce cloisonnement familial qu'il

⁴³⁴Mothe, *op.cit.*, p. 57.

identifie comme la source de tous ses maux. En opposition à cet univers clos, nous avons un espace géographique illimité qui happe Krish et l'entraîne sur les sentiers d'une île sauvage, encore peu rongée par la civilisation. Krish s'apparente alors à un esclave en fuite: le roman vacille entre le temps passé de l'esclavage qui marque l'identité souche de l'île, le temps présent, et le temps de l'apprentissage de Krish. Pour l'aider, le roman intègrera deux initiateurs: Captain et Kid qui font découvrir à Krish le visage sordide de la société. Ils seront confrontés à la mort d'une jeune fille puis à un emprisonnement injuste. Si les adjuvants, personnages marginaux qui se signalent essentiellement par leur dévouement au plus grand nombre, séduisent Krish, les « ennemis » sont quant à eux désignés sous une seule appellation l'État. La police qui brutalise Krish, l'école qui le met en échec au début du roman ou la famille qui l'étouffe pousse Krish vers sa prise de position finale: lorsque s'achève le roman, le jeune homme a changé: il n'est plus disposé à accepter l'État et s'engage politiquement dans un mouvement contestataire pour signifier son nouveau statut d'opposant.

Le conte et le roman d'apprentissage se rejoignent pour ce qui est de la portée didactique: les deux genres accompagnent un jeune héros dans la découverte de son identité. Le conte aura une portée plus symbolique, interne, c'est-à-dire psychologique alors que le roman d'apprentissage aura une dimension sociologique plus marquée. Collen contracte les deux genres dans la structure du roman *Boy*.

Collen insère dans ses romans des emprunts à la poésie, au conte et au roman d'apprentissage. La liberté induite par la caractéristique orlae du poème en fait un outil politique puisqu'il s'agit de libérer les potentiels interprétatifs échappant parfois aux marges de la raison. Ainsi, Shy qui cherche à se libérer de l'anorexie et de l'emprise étatique intervient en premier lieu avec des poèmes en vers libres. Le conte, utilisé par Fatma et Iqbal introduit également dans l'écriture des bribes d'oralité pour signaler l'ouverture à la pluralité interprétative. Le roman d'apprentissage qui se signale dans le roman *Boy* vise à marquer le passage d'un état initial à un état final mature: en d'autres termes, ce genre narratif est en lui-même tout entier tourné vers un processus différentiel.

d) Les textes en co-présence ou la transtextualité

Hélène Cixous relève la fluctuation inhérente à l'écriture qui donne à la littérature sa dimension de liberté et donc, sa dimension politique. Elle caractérise la littérature comme

« ça », dans le sens d'un indéfinissable ouvert à toutes les possibilités interprétatives: « En littérature, ça existe, ce qui n'existe pas encore en réalité. C'est pour cela que j'appelle à l'écriture »⁴³⁵. « Ça », « Ce », autant d'articles indéfinis, justement choisis pour exprimer cette porosité aux possibles qu'offre la littérature rejoignant ainsi l'idée de cette « inassignabilité » de l'écriture exprimée par Frédéric Regard. Cette « inassignabilité » de l'écriture est, ce que Gérard Genette appelle palimpseste de l'écriture, c'est-à-dire, la proposition d'envisager la littérature comme un parchemin toujours latent sur lequel viendrait s'écrire d'autres lignes, d'autres textes de surface reposant ainsi sur des idées et des notions préexistantes qu'il s'agit de découvrir par le jeu d'une incessante ouverture historique et idéologique.

Plus exactement, Gérard Genette parle, dans son ouvrage *Palimpseste*, de « transtextualité » pour évoquer toute forme de transcendance textuelle. La transtextualité englobe tout ce qui met en relation un texte avec d'autres textes sur l'axe chronologique. Il s'agit donc de « tout ce qui met le [le texte] met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »⁴³⁶. La transtextualité est le domaine large de la présence différentielle dans le texte.

Sous cet angle, la transtextualité se rapproche de ce que Genette appelle « hypertextualité », c'est-à-dire « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) »⁴³⁷. Néanmoins, la transtextualité reste l'étude de toute forme de coprésence textuelle englobant l'hypertextualité et toute forme de relation unissant les textes littéraires de différents contextes et de différentes époques.

Genette parlera également d'intertextualité pour signifier la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes »⁴³⁸ en insistant sur l'effectivité de cette présence. L'intertextualité se caractérise par exemple par la citation ou l'allusion, autant de présences possibles d'un texte à travers un autre.

Pour tenter de poser plus clairement ces quelques assises théoriques, nous proposons de voir la transtextualité comme la définit Genette, c'est-à-dire comme englobant

⁴³⁵ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris: Galilée, 2010, p. 28.

⁴³⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982, p. 7.

⁴³⁷ Genette, *op.cit.*, p. 13.

⁴³⁸ Genette, *op.cit.*, p. 8.

l'hypertextualité et l'intertextualité. La transtextualité, c'est en quelque sorte, le palimpseste même de l'écriture qui fait qu'elle est intrinsèquement liée au différentiel. L'hypertextualité d'un texte se manifeste quant à lui par différentes formes d'intertextualité. C'est-à-dire que la présence d'un hypotexte dans un hypertexte pourra se décliner sous différentes formes intertextuelles (citation, allusion, référence...). Nous proposons le schéma suivant pour étayer ces trois catégories du différentiel textuel:

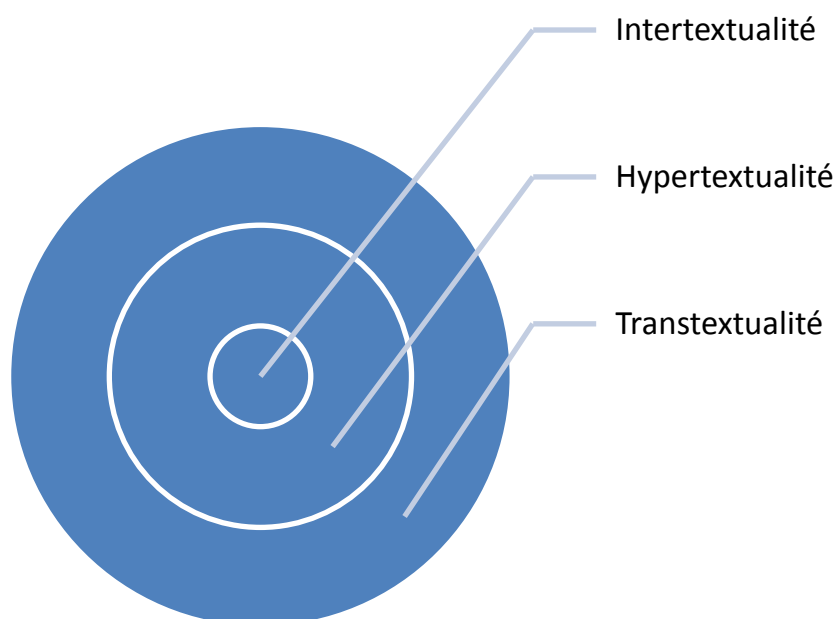


Figure 5: Relation entre la « transtextualité », « l'hypertextualité » et « l'intertextualité ».

C'est cette fluctuation politique du texte qui se retrouve à travers la dimension intertextuelle de l'écriture qui nous intéressera ici et nous entendons démontrer que la politique de la littérature collénienne s'exprime à travers le jeu de co-présence libre de différents textes côtoyant la trame principale. Le roman s'appuyant de façon extensive sur le jeu intertextuel tel que nous l'avons présenté est, sans conteste *The Rape of Sita* qui réunit les textes fondateurs suivants dans le sillage de son enchaînement narratif: le *Râmâyana*, texte sacré de la mythologie hindoue attribué au poète Vâlmîkî, *The Rape of Lucrece*, poème narratif de William Shakespeare, *The Rape of the Locke*, d'Alexander Pope, *The Waste Land*, de T.S Eliot et *The Heart of Darkness* de Joseph Conrad. Le roman *Getting Rid of It* fera, quant à lui, ponctuellement référence au *Macbeth* de Shakespeare.

– *Le Râmâyana...*

En opérant un clin d'œil railleur aux personnages du *Râmâyana*, Collen entend faire éclater la réserve idéologique religieuse pour la soumettre à une dimension plus humaine. Parmi les personnages mythiques⁴³⁹ évoqués dans l'épopée du *Râmâyana*, nous avons la déesse *Durga*, représentante de l'énergie colérique et guerrière de la déesse mère, *Shakti*. Dans *The Rape of Sita*, « Doorga » est la mère de Sita. Courageuse et combative, elle semble épouser quelques traits de la déesse guerrière mais Collen lui attribue également d'être « a she-bruise » (*ROS* 128): « She was known as the only woman *taper*⁴⁴⁰ in the south [...] » (*ROS* 127). Doorga conjugue à la fois une dimension redoutable et grotesque: s'en prenant aux hommes pour des raisons futiles, elle en vient facilement aux mains et apprécie particulièrement les confrontations physiques.

Sita est, pour sa part, l'héritière de la déesse *Sîtâ*, épouse chaste de *Râmâ*. Soumise, elle incarne l'obéissance et l'acceptation calme de l'épouse dévouée et pure. La Sita de Collen est pour sa part une révoltée qui n'hésite pas à déchirer ses vêtements pour impressionner son adversaire ou encore à accepter la prison afin de défendre ses causes. Les traits de la déesse *Sîtâ* sont déformés, réadaptés à une dimension tout à fait autre: elle devient, chez Collen, une femme animée essentiellement par la volonté et la capacité à s'adapter à des situations périlleuses et violentes.

L'époux de *Sîtâ* est *Râmâ*. Prince héros qui délivre la femme qu'il aime des griffes du démon *Râvana*, il incarne le prince charmant des contes de fée. Il est converti, chez Collen en « Dharma », compagnon de Sita. « Dharma » renvoie au *dharmâ*, c'est-à-dire au savoir absolu et à la sagesse accomplie qui d'ailleurs caractérise *Râmâ*. Collen coagule en « Dharma » le plus haut principe de la sagesse hindouiste ainsi que son représentant premier offrant à son personnage une consonnance des plus grandioses. « Dharma » incarnerait à la fois *Râmâ* et le *dharmâ*. Néanmoins, le « Dharma » compagnon de Sita reste un personnage très limité: il n'est pas capable d'aider sa compagne qui est effectivement violée. Par ailleurs, Dharma ne démontre aucunement la clairvoyance inhérente au *dharmâ* et ignore tout de ce que subit Sita.

Hânuman, le dieu adjuvant de *Râmâ* lors de l'épopée du *Râmâyana* est représenté par « Ton Tipyer » qui se voit également offrir les traits de *Krishna*, dieu à la flûte. Si *Hânuman*, dieu-singe immense au point de pouvoir porter la terre sur ses épaules, aide effectivement

⁴³⁹ Nous reviendrons plus extensivement sur ces personnages et leur signification dans notre partie sur les mythes. Pour l'instant nous nous contenterons de les mentionner brièvement.

⁴⁴⁰ *Taper* est un terme créole qui veut dire batailleur.

Râma à retrouver *Sîta*, Ton Tipyer est impuissant à protéger Sita du viol qu'elle subit à la Réunion. Il est comparé à *Hânuman* pour ses talents créatifs en tant que tailleur de pierre et à *Krishna* pour sa capacité à jouer de la flûte mais Collen posera, en contre-poids de ces deux personnages illustres qui coexistent en Ton Tipyer, les traits d'un alcoolique chronique: « He would have been out, and would have been so drunk that he could hardly get onto his motorbike » (ROS 62). Ton Tipyer est ainsi surtout dépeint comme personnage limité, humain par ses défauts.

Rowan Tarquin, violeur de Sita dans le roman, épouse pour sa part les caractéristiques du démon *Râvana*, kidnappeur de la déesse *Sîta* que *Râmâ* affronte afin de délivrer sa bien-aimée. Bien que le roman confère à Rowan la vile dimension du violeur intraitable prenant le dessus sur sa victime, l'humiliant et la soumettant, il est aussi dépeint comme un homme fragile, soumis à ses pulsions de schizophrène. Il sera tour à tour violent, puis tremblant lors de la scène du viol: « Rowan shrank. He quaked. He was terrified. He trembled » (ROS 204). Le démon *Râvâna*, redoutable guerrier et puissant roi de *Lanka* se voit ramené à la dimension d'un homme aliéné et défait.

– *The Rape of the Lock*...

The Rape of the Lock, *La Boucle de cheveux enlevée*, est cité dans *The Rape of Sita* lorsque l'héroïne médite sur le phénomène du viol et sur ses nombreuses victimes dont elle dresse un inventaire⁴⁴¹. Sita s'exprimera en ces termes: « There was the lock. The Rape of. Pope's poem. Where lady's honour had got so reified as to rest in an object. This is what rape means in a way. We become the lock, wrote Sita » (ROS 220).

Ainsi, force est de constater, que pour un « vol » de cheveux, l'histoire aura choisi de parler de « viol », « rape ». Le vol de la boucle devient curieusement synonymique de « viol », cette fois non plus de la boucle mais, par un jeu de sous-entendu de la femme détentrice de celle-ci. Deux interprétations sont possibles ici, toutes deux défavorables à la femme. D'une part, en choisissant le terme de « viol » pour un poème comique, Pope souligne non seulement la trivialité de son propos mais surtout et avant tout la trivialité auréolant le

⁴⁴¹ *The Rape of the Lock* est composé par Alexander Pope (1688-1744) pour trivialiser un conflit intervenu entre deux riches familles catholiques, les Petre et les Fermor. Lord Fermor, prétendant d'Arabella Fermor aurait dérobé une boucle de la superbe chevelure de sa fiancée occasionnant une dispute grave entre les deux familles. La trivialité du méfait aurait donné lieu au poème afin de tenter de réconcilier les deux familles en les amenant au constat de leur déraisonnable dispute.

terme « viol ». Banalisé, utilisé en substitution d'un autre terme, le viol se voit enlevé sa gravité. D'autre part, il pourrait s'entendre que le poète aurait utilisé ce terme parce que le viol devrait être rattaché à la femme. En d'autres termes, parler d'une situation impliquant une femme rendrait possible et logique d'y juxtaposer le terme « viol ». Banalisé sous ces deux angles, le viol perd de sa gravité et s'impose à travers l'histoire comme un acte banal. Collen tente de revenir sur cette injustice en évoquant *The Rape of the Lock* déjà sous-entendu dans le titre de son roman *The Rape of Sita*. La trivialité du propos du poème de Pope contraste ici avec le sérieux de la situation chez Collen rehaussée par le long répertoire de situations similaires évoquées dans le roman. Par le jeu intertextuel, le terme viol, « rape », trouve une autre dimension que celle qui lui était, semble-t-il, historiquement rattachée. Employé à tort pour titrer le poème de Pope, il retrouve sa dimension dramatique chez Collen.

– *The Rape of Lucrece*...

Paru en 1594, *The Rape of Lucrece* est un poème dramatique de William Shakespeare inspiré d'Ovide et de Tite-Live et mettant en scène le viol commis par Sextus Tarquin, fils du roi de Rome. La tragédie se déroule dans la Rome antique vers 509 av. J.-C. Sextus Tarquin viole Lucrece, épouse de Collatinus. Cette dernière se suicide à la suite de son agression afin de ne pas souiller l'honneur rattaché à sa maison. Indigné par ces événements, le peuple de Rome se serait alors soulevé contre la famille royale menant à sa capitulation et à l'institution de la République.

Collen, à travers son titre *The Rape of Sita* fait une allusion directe au poème dramatique de Shakespeare. L'idée du viol est reprise mais les implications derrière le choix de ce parallèle dépassent la simple mesure de la répétition du thème du viol. En effet, si Collen fait allusion à *The Rape of Lucrece* c'est pour mieux souligner la différence saillante qui oppose son texte au poème de Shakespeare: si Lucrece choisit de se suicider, Sita, quant à elle, choisit la survie. L'hypertexte marque alors son détachement de l'hypotexte et ce, dans une optique précise. Si, historiquement la femme était indirectement « responsable » de son viol, si elle devenait complice de souillure infligée par l'agresseur, l'univers collénien, lui, rejette cet état de choses. Lucrece, en se poignardant, retourne doublement l'arme de son agresseur contre elle: il y a donc bien un retour, une régression. Blessée, meurtrie, la femme violée revient, après le crime, à l'état de victime. En d'autres termes, agressée par l'homme, elle s'inflige par la suite et d'elle-même une autre agression, cette fois, fatale. Aucun dépassement n'est ainsi à noter: meurtrie par le patriarcat sous sa forme la plus coercitive et la

plus agressive, la femme réitère d'elle-même l'acte de soumission qui lui a été au préalable infligé. Collen, avec *The Rape of Sita* choisit le dépassement: au lieu de revenir vers l'agression et la souffrance, Sita choisit de vivre. Elle retourne l'arme utilisée contre elle à l'encontre du patriarcat. En s'impliquant pour la cause des femmes violées, Sita choisit le combat et donc le face à face avec l'adversaire. Ce dépassement aussi bien du viol que de la situation imposée par le patriarcat est ici un double mouvement politique. L'hypotexte et la situation historique sont dépassés et, une réaction nouvelle ouvrant la voie à des possibilités autres se dessine.

Implicitement, Collen effleure indubitablement l'idée d'une révolte rendue possible par l'entremise du viol d'une femme. Si le viol de Lucrece aura engendré la république romaine, le viol de Sita devrait participer à instiller ce climat de révolution, de remaniement politique et social voulu par l'auteur dans l'optique du renversement de la société capitaliste au profit de l'amélioration de la situation du peuple ouvrier. Cette thématique, défendue par Collen est en écho avec la révolte romaine survenue suite au viol d'une femme, précisément Lucrece que Collen choisit comme référence hypertextuelle pour son héroïne, Sita.

– *The Waste Land*...⁴⁴²

Publié en 1922, *The Waste Land* de T.S Eliot comprend cinq poèmes⁴⁴³ prophétiques et élégiaques articulant le désespoir issu de l'ère moderne et l'espoir des possibles: « la première guerre mondiale a provoqué la grande angoisse de la modernité envers ses propres fondations suscitant un immense doute à l'égard des promesses qu'elle a formulées »⁴⁴⁴. Initialement titré *He do the Police in Differrent Voices*, Eliot choisit de s'inspirer de l'ouvrage de Jessie Weston, *From Ritual to Romance* pour appeler son œuvre *The Waste Land* s'appuyant de manière extensive sur la légende du Graal et du roi pêcheur sur laquelle Weston fonde ses recherches.

The Waste Land est évoqué dans *The Rape of Sita* au moment du viol de l'héroïne. Sita remarque sur une des étagères de son agresseur l'ouvrage de T.S Eliot qui sonne alors comme un glas: la terre vaine du roi pêcheur serait devenue aride suite à un viol. Il devient alors évident que le destin de Sita s'articule à celui de ces jeunes vierges abusées par les chevaliers du roi pêcheur: elle sera violée et sa survie dépendra par la suite d'une quête à

⁴⁴² Voir p. 123-127 du présent travail.

⁴⁴³ *The Burial of the Dead, A Game of Chess, The Fire Sermon, Death by Water, What the Thunder Said.*

⁴⁴⁴ Stéphane Giocanti, *op.cit.*, p. 145.

mener. En écho à la quête du Graal, Sita mènera une quête personnelle l'amenant à affronter le viol traumatique enfoui dans son inconscient afin de le transcender. Collen fait ici une allusion explicite à la dévastation de toute une terre suite à un abus commis à l'encontre de la femme, abus perpétré par le patriarcat ici représenté par Rowan Tarquin qui endosse la responsabilité du crime patriarcal commun.

– *Into the Heart of Darkness...*⁴⁴⁵

Au Cœur des Ténèbres est publié en 1899 par Joseph Conrad et relate les aventures de Charles Marlow au Centre de l'Afrique où il est mandaté en tant que représentant pour une compagnie traitant le commerce d'ivoire. Nous avons déjà préalablement évoqué les implications psychologiques derrière l'évocation de *Heart of Darkness* chez Collen et nous nous bornerons ici à souligner le parallèle voulu entre la thématique centrale de l'hypotexte (la colonisation) et la thématique de *The Rape of Sita* (le viol). Le roman de Collen met en évidence « l'horreur » de la colonisation ressentie par Sita lors de son voyage en terre réunionnaise et le l'horreur future de son viol. Les deux termes semblent vouloir se faire écho: coloniser une terre, se l'approprier, renvoie à une démarche impérialiste d'abord dénoncé par Collen lorsqu'elle fait référence au bombardement iraquien aux premières pages de son roman. Cette thématique est ensuite reprise de façon plus marquée lorsqu'elle devient métaphorique de la thématique centrale du viol. L'indépendance d'une terre est posée en parallèle du combat de la femme cherchant à se libérer du patriarcat. Aussi, lorsque Sita et son compagnon se rendent à la Réunion pour y donner des conférences sur l'indépendance, la jeune femme est submergée par un sentiment d'étouffement qu'elle attribue à la colonisation omniprésente partout là où elle regarde et qui renvoie implicitement au souvenir du viol intervenu en terre réunionnaise auparavant.

– *Macbeth...*⁴⁴⁶

Enfin, Collen évoque *Macbeth* de Shakespeare dans *Getting Rid of It*, essentiellement à travers la mention des trois sorcières qui sont représentées par les héroïnes du texte: Jumila, Goldilox et Sadna. Le parallèle ici cherche à mettre en évidence le bouleversement de l'hégémonie patriarcale rendu possible dans le texte de Collen. En effet, dans *Macbeth*, les sorcières, entités surnaturelles et abstraites tiennent leur pouvoir de Macbeth qui veut bien

⁴⁴⁵ Voir pp. 115-118 du présent travail.

⁴⁴⁶ Voir pp. 98-101 du présent travail.

mettre à exécution leurs prophéties. Or, la fin de la pièce démontre le rétablissement du pouvoir initial, c'est-à-dire de la hiérarchie pyramidale à la tête de laquelle règne la descendance royale. Momentanément bouleversé, le patriarcat reprend ses droits. Or, chez Collen, il semble que les trois femmes visent à ébranler durablement le système: impliquées dans des mouvements politiques, elles restent unies et axées vers l'avenir. Le roman s'achève avec cette phrase: « Tibye had made a request » (*GR* 215). L'enfant sans voix a fait une requête: la voix est offerte aux sans voix, la prophétie de la rupture du silence patriarcal est amorcée.

Le texte est par essence ouvert à d'autres textes. Il est invariablement transtextuel, c'est-à-dire qu'il repose sur d'autres textes qui se signalent de façons différentes à travers lui. Il peut s'agir d'une allusion, d'une référence, d'une citation partielle ou de la présence effective d'un hypotexte (texte préexistant). Toujours est-il qu'un texte repose toujours sur un écrit précédent de sorte que la différence et le pluriel soient la caractéristique inhérente à toute forme d'écriture.

Nous avons vu que le texte, pris dans sa représentation formelle peut faire le jeu de la politique. Le corps du texte, à travers par exemple ses titres et ses préfaces servira à rehausser l'impact thématique de certains éléments. Quant à l'étude des schémas actantiels des romans, nous auront relevé qu'ils suivent un but précis: démontrer le passage progressif de la liberté individuelle à la liberté collective impliquant une mise en rupture de plus en plus marquée du personnage avec son contexte. Pour se libérer, il rompt avec son immédiat et ce premier le mène à la recherche d'une liberté pour tous qui implique une rupture plus drastique. Le texte est également l'occasion de l'intervention du différentiel à travers des choix textuels voulus par l'auteur: une graphie différente, un narrateur absent ou l'hypertextualité disent tous l'assimilation entre le texte et différence et, de ce fait, entre le texte et la politique.

Parler de politique revient à s'interroger sur l'acte, sur la « manifestation » qui vient interrompre, qui vient surprendre. Ainsi, les valeurs du texte seront inéluctablement renvoyées à leurs équivalences extratextuelles. Si un personnage réagit ou est amené à poser un type de regard sur un événement, il sera jugé en fonction de ce que sait le lecteur, de ce que son expérience propre l'aura amené à conclure dans un contexte donné. Lorsque la narration fait ses personnages, elle les articule autour de réactions, de positions sociales, de valeurs éthique ou encore à travers leur expression orale. Ces critères définitoires sont opérés suite à des choix de l'auteur qui, eux-mêmes, se dessinent en fonction des messages à véhiculer. En tout

état de cause, le message doit se démarquer, doit frapper et, pour cela, recevoir soit un appui du contexte en s'inscrivant dans la continuité du connu ou alors se démarquer. En ce qu'il s'agit de la littérature de Collen, nous avons noté que les traits rattachés aux personnages (c'est-à-dire les valeurs du texte amorcées par les personnages) tranchent, captent le regard dans une démarche de démarcation typiquement politique. Le jeu des regards indique le combat, la prise de position, l'acte qui doit suivre. La position sociale reste aléatoire comme si l'auteur refusait le terme même de « position » vecteur d'une fixité inhérente contraire au mouvement induit par la politique. Les personnages clés se démarquent par leur absence de « position sociale » définie. Ils existent, s'adaptent et n'entrent dans aucun carcan social, quitte à en faire des ébauches de marginaux. Par ailleurs, les valeurs défendues par les personnages les situe dans un ailleurs permanent: en quête d'un autre monde, de l'autre ou d'un autre soi, la valeur première rejoint l'altérité, cette philosophie première défendue par Lévinas comme étant à la base de toute réflexion. Enfin, l'impact textuel en passera également par l'expression, la force des mots, cette pragmatique du discours que Collen inscrit dans ses romans.

Nous avons également interrogé le texte lui-même, en tant que « corps » exprimant la politique. Le texte, par son titre, sa structure ou encore les débordements intertextuels indique un jeu permanent avec « l'ailleurs » qui en fait un outil politique. Ainsi, le texte littéraire devient l'occasion du jeu de la différence sous plusieurs déclinaisons. Le type de récit varie selon la présence ou l'absence du narrateur dans la diégèse et sert à amorcer les prises de position de l'auteur et à orienter le débat possible avec le lecteur. La différence, nous l'avons vu, se lit également à travers la graphie du texte avec pour objectif, une fois encore, de le « déchirer », c'est-à-dire de le marquer et d'attirer l'attention sur un ou plusieurs éléments susceptibles d'engendrer la discussion. Les textes Collen admettent également différents genres et ceci de façon volontaire. Les allusions à des contes de fée sont explicites, certaines pièces de théâtres sont citées. Collen fait ainsi varier les registres, emprunte à l'oralité et à la richesse structurelle de différents genres. Enfin, la relation par excellence entre différents textes, cette relation hypertextuelle qui se décline sous différentes manifestation intertextuelles se retrouvent chez Collen, toujours dans l'optique d'attirer l'attention du lecteur sur un texte et un contexte passé afin de mieux rendre saillants les sujets de discussion privilégiés par l'auteur et les variantes qu'ils auront subis sur l'axe chronologique.

L'objet de notre prochaine étape sera de démontrer que, le temps de la rupture occasionnée par la différence ne connaît pas de finalité. La rupture politique lance le débat vers d'autres possibles et ne marque aucunement la fin du débat. En d'autres termes, la politique marque l'événement qui lui-même prépare la voie à d'autres événements. Ce jeu infini des remises en cause par l'écriture est ce que nous appellerons le politique.

Troisième partie.

L'expression du politique: la manifestation de « l'éthique comme philosophie première »⁴⁴⁷

*Quelles que soient les stratégies de persuasion et de séduction par lesquelles un pouvoir peut tenter de subjuguier le jugement des sujets, l'expérience prouve à l'envie qu'il est impossible de supprimer la particularité des opinions et l'attachement des individus à leur jugement personnel*⁴⁴⁸.

Pris dans un rapport constant entre le jeu de la différence et de la pluralité, le politique est effectivement une « représentation » constante dans le sens d'une mise en scène à répétition, jamais parfaite, en d'autres termes, un effleurement du sens. Arendt dira d'ailleurs, « Il n'y a de politique que d'apparence »⁴⁴⁹ comme si le politique se positionnait toujours d'un côté « spectral » célébré comme étant la quête du véritable sens. Il y a, rattachée au concept de politique, une idée de flou, d'incertain, un sens caché qui s'apparente à une quête labyrinthique. Tenter de déroger à l'apparence c'est se rendre coupable de tricherie envers le sens réel, c'est, pour reprendre les termes de Arendt, être hypocrite: « Qu'est-ce qu'un hypocrite ? L'*hupokrites*, le comédien, l'acteur, prétend faussement à la vertu: il joue un rôle et s'identifie à ce rôle »⁴⁵⁰. Ainsi, contre toute attente, l'hypocrite n'est pas celui qui prétend mais celui qui refuse de jouer le jeu en espérant convaincre d'une authenticité qui n'a rien de réel. Le réel correspond au politique pour ce qui est de faire et de défaire ce qui est: il s'agit, dans les deux cas (politique et réel) d'une représentation. Entendons par représentation une « remise » en scène permanente, à chaque fois différente, offerte à la multiplicité. Si le processus politique est un instant marqué par un mouvement de rupture engendré par la

⁴⁴⁷ Nous faisons référence ici à l'ouvrage d'Emmanuel Lévinas *L'éthique comme philosophie première* qui place l'expérience de l'altérité comme première source de dépassement et de connaissance pour l'homme. C'est autour de cette notion de dépassement qui trouve un écho avec le concept du féminin, sur lequel nous reviendrons, que nous axerons notre propos ici.

⁴⁴⁸ Spinoza, *op.cit.*, p. 110.

⁴⁴⁹ Arendt, *Politique et pensée*, *op.cit.*, p. 112.

⁴⁵⁰ Arendt, *Politique et pensée*, *op.cit.*, p. 113.

nécessité d'admettre la différence et le multiple, il trouve néanmoins son « aboutissement » dans l'expression d'un indéfinissable qui en est la clé de voûte. Le politique échappe, par nature, à toute définition car il repose sur un jeu qui recommence toujours: il convoque ainsi un réseau d'images telles que le cycle, l'ailleurs, le double.

Avec Rancière, nous parlerons « du » politique comme troisième temps du processus politique. C'est le temps du « résultat » toujours en devenir, c'est-à-dire qu'il ne s'agit en rien d'un « résultat » abouti et définitif mais bien d'un résultat elliptique, toujours pris dans la spirale du devenir. Le politique est l'aboutissement éthique, l'expression de l'altérité pure qui, après la rupture événementielle dont parle Badiou, produit l'autre sens qui permet au processus de recommencer. À la fois aboutissement et impossibilité d'aboutir, le politique est toujours fuyant, toujours happé par l'illusion garante d'un sens jamais stérile:

C'est une manière de conserver le sens que de le rendre invisible, de situer son site ailleurs, en coulisse: voie de l'illusionniste. Une autre manière moderne de conserver le sens, plus radicale, consiste à repérer le sens comme absolument absent et manquant tout en le maintenant sous forme de pure croyance, comme le dirait Kant, d'« idée régulatrice »⁴⁵¹.

Rappelons ainsi que le politique pour Ricoeur c'est aussi le troisième temps de la *mimésis*, le temps de dépassement du « comme si » pour effectivement proposer un autre monde, une autre réalité à la fois illusoire et rattachée au réel très exactement parce qu'elle est illusoire.

Tout comme le réel, le politique rappelle, sous bien des aspects théoriques, un « processus » basé sur le jeu des apparences et tributaire des différences plurielles. Le politique est cet incessant jeu de miroir, ce « réel » à la base de tout mais absolument indéfinissable. C'est parce que notre réflexion nous porte à associer le politique au concept de réel que nous proposons au préalable de nous pencher sur quelques des contours de la notion de réel, contours qui dessinent un rapport de correspondance entre les deux notions.

Ce que nous retiendrons avant tout du réel c'est qu'il appartient à tous et se traduit par une malléabilité qui n'est pas sans rappeler la notion d'idéologie que nous avons préalablement définie comme étant une illusion servie à la pluralité, illusion dont la viabilité était de fait tributaire de l'acceptation ou non du plus grand nombre. Le réel repose donc sur

⁴⁵¹ Clément Rosset, *Le Réel, traité de l'idiotie*, Paris: Les Editions de Minuit, 1977, p. 60.

la tolérance du regard, sur la malléabilité de l'esprit qui choisit les périmètres qu'il veut poser, « tolérance que chacun peut suspendre à son gré, sitôt que les circonstances l'exigent »⁴⁵².

Contrairement à la réalité qui se veut une notion stable induisant un ancrage spatio-temporel défini, le réel appartient à l'abstrait. L'imitation de la réalité, la mimésis du roman réaliste qui vise à produire un *muthos* (un résultat d'imitation) rassurant, dessiné par une conscience individuelle elle-même psychologiquement définie. C'est ce que Ian Watt appelle le « réalisme formel »⁴⁵³ du roman qu'il définit comme « la prémisse ou la convention première d'après laquelle le roman est un compte rendu complet et authentique de l'expérience humaine »⁴⁵⁴. La réalité appartient en quelque sorte à l'acceptation d'un point de vue comme capable de définir, décerner une situation par rapport aux jalons spatio-temporels. La réalité, unilatérale, et bien que factice est acceptée comme telle. Elle rassure et s'oppose surtout au réel par le fait qu'elle pose des limites.

Tout comme le politique qui relève de l'art des apparences, le réel devra séduire car, ce n'est qu'à ce prix qu'il sera admis: la part du réel qui fait peur, cette part inexplicable qui peut surprendre sera quant à elle qualifiée d'horrible et rejetée: c'est le spectre, cette ombre renégat qui ne doit pas être dite, qui doit rester taboue et « un arrêt de perception met alors la conscience à l'abri de tout spectacle indésirable »⁴⁵⁵. Le sens y est donc vécu comme un secret, un « inter-dit » qui rappelle à la fois le labyrinthe mais aussi cette image du cycle toujours en route, toujours pris dans les griffes de la répétition. Cycle éthique, cycle de l'altérité qui marque à la fois « l'aboutissement » du processus politique et la perception du réel.

En tant que « représentation » ou plutôt tentative de représentation de l'altérité, le réel se retrouve conjugué à la notion d'excès: ce qui est toujours autre excède incessamment les marges du présenté. Le réel repose sur un jeu kaléidoscopique du dédoublement qui ne manque pas de gêner. En effet, le double porte avec lui ce sentiment étrange de sens et de non-sens, de répétition pas tout à fait aboutie et qui trouble l'esprit: « rien ne distingue en effet cet autre événement de l'événement réel, hormis cette conception confuse selon laquelle il serait à la fois le même et un autre, ce qui est l'exacte définition du double »⁴⁵⁶.

⁴⁵² Clément Rosset, *Le réel et son double* (1976), Paris: Gallimard, 1984, p. 7.

⁴⁵³ Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque » in Barthes, *Littérature et réalité*, op.cit., p. 41

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ Rosset, *Le Réel et son double*, op.cit., p. 8.

⁴⁵⁶ Rosset, *Le Réel et son double*, op.cit., p. 42.

Ce qui voudrait être voilé ne transparaît que mieux comme une réminiscence obstinée, un « revenant » toujours présent à l'esprit. Le double trouve son expression chez Collen aussi bien avec l'usage de la répétition intertextuelle mais surtout avec cette image paroxysmique du cycle karmique que l'auteur ne manque pas d'associer à ses romans. Recommencement en spirale, le cycle karmique est une sorte de transgression de la mort: la vie recommence sans toutefois être exactement ce qu'elle fut. Néanmoins, quelques échos confus demeurent même si l'événement est porté à une autre dimension: « Il reconnaît bien, mais ne s'y reconnaît plus. Cependant, il ne s'est rien passé que l'événement annoncé. Mais celui-ci, inexplicablement est *autre* »⁴⁵⁷. L'original est toujours dépassé par cette vision du double que Rosset associe au réel et qu'il attribue aux ivrognes, incapables de voir la « réalité » car ayant d'elle une perception confuse, marquée par l'excès et le dédoublement permanent: « L'oubli de l'ivrogne, par exemple, pourrait fort bien être défini comme un excès de savoir, un savoir en trop [...] L'ivrogne véritable n'oublie tout que parce qu'il voit tout. Parce qu'il sait tout, parce qu'il se souvient de tout »⁴⁵⁸. Tableau quelque peu caricaturale de la vision en « double » de l'ivrogne qui ne sert qu'à exemplifier le caractère confus du réel, confusion qui va jusqu'à l'absurde.

En effet, l'absurdité renvoie à l'absence de sens ou plutôt d'un sens précis de sorte que de « rendre le réel à l'insignifiance consiste à rendre le réel à lui-même: à dissiper les faux-sens, non à décrire ma réalité comme absurde ou inintéressante »⁴⁵⁹. L'absurdité, forme d'outrage au « bon sens » se caractérise par une coexistence paradoxale entre l'excès et le néant: le trop engendre l'absence de sens, l'abondant renvoie à l'oubli. Oublier entraîne la volonté de se souvenir à nouveau, d'opérer une remontée vers le souvenir. L'oubli devient une manifestation du réel dans le sens qu'il associe à la fois excès et « rien »: le rien, c'est la mémoire vidée par le souvenir trop présent:

De même que l'insignifiance se définit non par le manque mais par la prolifération des chemins, de même l'oubli se caractérise non pas par une perte du souvenir mais bien par une omniprésence des souvenirs, par la masse indistincte de tous les souvenirs qui, lors de l'oubli, affluent en rangs si serrés qu'il devient impossible d'y repérer le souvenir recherché⁴⁶⁰.

La mémoire trop chargée par le souvenir devient monstrueuse et en appelle à l'oubli qui, à son tour, sollicite la mémoire.

⁴⁵⁷ Rosset, *Le Réel et son double*, op.cit., p. 22.

⁴⁵⁸ Rosset, *Le Réel traité de l'idiotie*, op.cit., p. 19.

⁴⁵⁹ Rosset, *Le Réel traité de l'idiotie*, op.cit., p. 40.

⁴⁶⁰ Rosset, *Le Réel traité de l'idiotie*, op.cit., p. 18.

Le politique, tout comme le réel, trouve son aboutissement dans cette troisième option, cette troisième marche à la fois inévitable et incessante. À l'exemple du monstre tapi dans le labyrinthe, la confrontation est un passage obligé bien que le spectre rencontré au tournant d'un sentier soit un indéfinissable. C'est un « rien » mais à la fois un rien outrageant qui vrille le regard et qui pourchasse sa « victime » comme une évidence qui s'impose. Le politique est une paradoxale aspiration au néant, l'attente d'un impossible, « une enquête interminablement recommencée, dès lors qu'elles possèdent le double caractère de désirer tout en ne désirant pas quelque chose: une structure apparemment paradoxale que nous résumerons par l'expression de *désir de rien* »⁴⁶¹.

Nous pouvons ainsi dégager deux grands axes généraux à l'articulation de l'expression du politique chez Collen, à savoir, la manifestation de réseaux d'images qui ouvrent la voie à la possibilité d'interprétations abstraites et infinies, puis, plus globalement, la marque de l'altérité sous différentes formes. L'objectif est de signaler un « au-delà » du texte, quelque chose qui échappe à l'écriture rendue à sa définition de sens différé. Qu'il s'agisse de cet autre lieu utopique, de l'autre scène inconsciente ou de l'autre sens de l'écriture, l'importance est de signaler la présence dans les textes d'un mouvement porté vers l'ailleurs, vers l'apparence et la multiplicité interprétative.

⁴⁶¹ Rosset, *Le Réel traité de l'idiotie*, op.cit., p. 52.

Chapitre I. Les réseaux d'images:

la dureté, le permissif et le cycle

Pour Bachelard dans *La Terre et les rêveries de la volonté*, l'imagination et la réalité sont indissociables car n'est réel que ce qui peut être préalablement imaginé ou, comme le dira Mircéa Éliade dans *Le Mythe de l'éternel retour*, toute manifestation comprise comme élément de la réalité est, au départ, rattachée à un « souvenir primordial », un symbole mythique, souvent ritualisé pour célébrer un aspect de la réalité. L'imagination, tout comme le symbole mythique sur lequel nous reviendrons, renverrait au dépassement, à cette autre réalité qui est le propre de l'éthique et occuperait « la place première »⁴⁶² dans l'activité humaine et pourrait être entendue, si nous nous bornons à une définition sommaire comme « la faculté de former des images, c'est-à-dire des représentations d'objets ou de personnes réels ou fictifs, voire d'idées abstraites »⁴⁶³. Pour synthétiser, nous dirons que l'imagination est rattachée au politique par le fait qu'elle transcende le « sens » au profit d'une incessante altérité et sa manifestation dans le texte littéraire s'apparente à des réseaux solidaires qui reçoivent l'appellation de « complexes »⁴⁶⁴ qui pourraient s'entendre comme une « constellation d'associations groupées autour d'un élément central affectivement marqué [...] »⁴⁶⁵. Cette « constellation d'associations », nous proposons de l'identifier comme deux réseaux d'images spécifiques, à savoir, le réseau de la « dureté » et le réseau de la « mollesse » ou de la permissivité.

Gaston Bachelard proposera un point de jonction entre le réel et le déplacement métaphorique induit par certains réseaux d'images qui poussent le sens vers un « au-delà » (*meta*), un incessant déplacement (*phora*) qui devient perceptible « en examinant minutieusement les points d'attache de la réalité et de la métaphore, nous verrons que c'est par les métaphores, par l'imagination, que la réalité prend ses valeurs »⁴⁶⁶. Les réseaux

⁴⁶² Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris: Corti, 2004p. 63.

⁴⁶³ Christian Chelebourg, *L'imaginaire Littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Paris: Nathan Université, 2000, p. 9.

⁴⁶⁴ Tandis que l'inconscient freudien est principalement composé d'événements infantiles *refoulés*, l'inconscient jungien est formé d'éléments *hérités*, appartenant au patrimoine génétique de l'espèce humaine. Ces éléments sont identifiés par la psychanalyse comme étant des complexes, c'est-à-dire des réseaux précis d'images évoquant telle ou telle réalité.

⁴⁶⁵ Chelebourg, *op.cit.*, p. 23.

⁴⁶⁶ Chelebourg, *op.cit.*, p. 65.

d'images imposent un autre sens (métaphorique) qui dépasse la réalité exprimée et participe de ce fait de l'expression du réel et du politique, c'est-à-dire d'un sens autre, protéiforme, un sens qui se contente d'être « effleuré » et non pas « compris ».

Avant de poursuivre, il nous semble important de citer Clément Rosset sur le « dur » et le « permissif » comme deux approches essentielles du réel lui-même: « Il y a en effet deux grandes possibilités de contact avec le réel: le contact rugueux, qui bute sur les choses et n'en tire rien d'autre que le sentiment de leur présence silencieuse, et le contact lisse, poli en miroir, qui remplace la présence des choses par leur apparition en images. Le contact rugueux est un contact sans double ; le contact lisse n'existe qu'avec l'appoint du double »⁴⁶⁷. Déjà, nous notons que l'approche dite « rugueuse » aura quelque chose d'incomplet, le sens n'y est pas tout à fait libéré pour rejoindre sa dimension pleinement abstraite et cyclique. Cette approche sera frappée d'un relent négatif par opposition à l'approche « lisse », qui, elle, évoque un sens pleinement libéré synonymique du politique. Dans l'optique d'une tentative de catégorisation globale des réseaux de la dureté et de la mollesse, nous proposons de nous référer à Gilbert Durand qui évoque deux régimes imaginaires: le régime diurne caractérisé par le masculin et le régime nocturne qui « tend plutôt au repos et à la tranquillité »⁴⁶⁸. Ces deux régimes s'opposent chez Collen à travers les réseaux d'images que nous avons identifiés comme étant les réseaux de la dureté et de mollesse. Lorsque la dureté constitue le complexe masculin d'un régime diurne, la mollesse renvoie au féminin, à un régime d'introversion et de permissivité. Au régime diurne, inflexible et fort du complexe masculin s'oppose le régime nocturne et ouvert du complexe féminin à travers les images que nous avons appelées « molles », essentiellement composées d'eau car, les « eaux sont féminines par essence et évoquent la possibilité de recommencement karmique, « elles abritent le secret de cette Maya avec le pouvoir de métamorphose que recèle leur essence »⁴⁶⁹.

Par ailleurs, l'image même du cycle se trouve être au centre de toute réalité car, pour comprendre l'existence de telle chose ou de tel événement, Mircéa Éliade préconise un retour aux origines ou plus exactement à cet événement primordial qui aura résulté en tel ou tel comportement. L'essence du réel relève de cette image du cycle et donc d'une image de recommencement:

⁴⁶⁷ Rosset, *Le Réel et son double*, op.cit., p. 43.

⁴⁶⁸ Chelebourg, op.cit., p. 61.

⁴⁶⁹ Heinrich Zimmer, *Maya ou le rêve cosmique dans la mythologie hindoue*, trad. par Michèle Hulin, Paris: Fayard, 1987, p. 70.

Evidemment, les conceptions métaphysiques du monde archaïque n'ont pas été toujours formulées dans un langage théorique ; mais le symbole, le mythe, le rite expriment, sur des plans différents et avec les moyens qui leur sont propres, un système complexe d'affirmations cohérentes sur la réalité ultime des choses, système qu'on peut considérer comme constituant une métaphysique⁴⁷⁰.

Éliade dira par ailleurs que c'est bien parce qu'une « chose » est liée à un mouvement de transcendance qui la dépasse qu'elle est admise comme réelle: « un objet ou une action acquièrent une *valeur*, et, ce faisant deviennent *réels*, parce qu'ils participent, d'une manière ou d'une autre à une réalité qui les transcende »⁴⁷¹, car, enfin, « le geste n'obtient de sens, de *réalité* que dans la mesure exclusive où il reprend une action primordiale »⁴⁷². Le sens s'apparente bien à une recherche qui se doit de remonter, par cercles concentriques, à des temps primordiaux. L'image du cycle qu'Éliade associe à un « Eternel Retour » est l'image même du réel, de cet incessant retour que nous avons identifié comme « l'aboutissement » du politique. Le cycle se manifestera par « l'abolition du temps profane et la projection de l'homme dans le temps mythique [...] »⁴⁷³. La recherche de ce « Centre » primordial qui donne lieu aux quêtes et aux rituels trahit la recherche d'un sens premier: en d'autres mots, l'image du cycle renvoie à l'expression du politique.

Il s'agira dans un premier temps de nous pencher sur les réseaux paradigmatiques (dits complexes) de la dureté et de la mollesse pour tenter d'y déceler les traces d'un sens livré à la béance, au recommencement, à ce « rien » fluctuant qui se rattache au politique. Puis, nous nous pencherons sur le concept de « cycle » présent chez Collen à travers les mentions itératives de phénomènes atmosphériques comme les cyclones, le recours à l'explication karmique ou encore le cycle narratif qui dessine les contours mêmes de la narration pour souligner l'importance qu'accorde l'auteur à ce mouvement.

i. L'imaginaire de la dureté

Le premier « réseau » d'images que nous relèverons chez Collen sera celui de la « dureté », c'est-à-dire, un ensemble d'images renvoyant à une sensation de solidité, de rugosité et dont la persistance à travers le texte porte le sens à un autre seuil.

Parmi les images évoquant la solidité, nous avons celle de l'arbre et de la pierre qui reviennent dans différents romans et sous différentes formes alors que les images de la

⁴⁷⁰ Mircea Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris: Gallimard, 1969, p. 14.

⁴⁷¹ Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, *op.cit.*, p. 15.

⁴⁷² Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, *op.cit.*, p. 16.

⁴⁷³ Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, *op.cit.*, p. 50.

mollesse sont celles d'un mélange impliquant un liquide et un matériel initialement solide qui se laisse assouplir ou liquéfier.

– L'arbre

L'arbre est avant tout une image convoquant l'ascensionnel, le dépassement: ancré dans une terre dont il extirpe sa vie, il tend vers un ailleurs, il pointe vers le ciel avec la détermination de s'en rapprocher un peu plus. Il doit, pour cela, imposer sa verticalité à l'humus, à cette terre molle et horizontale dont il se détache avec force pour s'imposer comme une manifestation solide et inflexible. Ainsi, l'image de l'arbre se retrouve au carrefour d'une ambivalence qui est celle de conjuguer à la fois la violence et l'énergie créatrice. En effet, l'arbre agresse la terre pour pouvoir être, agression nécessaire qui devient le socle de la manifestation d'une énergie forte, solide, axée vers le devenir. Il « se tord à son collet pour sortir de la terre ; il se noue pour s'appuyer, non plus sur un humus riche et faible, mais pour s'appuyer sur soi, sur cette réserve de dureté [...] »⁴⁷⁴. L'arbre solide de mépris et de force d'éveil est une image qui pousse au dépassement: « c'est une grande image de l'énergie »⁴⁷⁵ qui peut apaiser et rassurer mais peut tout à la fois impressionner. L'ambivalence de l'arbre en fait de surcroît une image du politique car il est, en son essence rattaché à l'image du cycle: cherchant à tendre vers un ailleurs qu'il n'atteint jamais, l'arbre est aussi symbolique de recommencement permanent. En tant que végétal, il est condamné, il est contact avec cette terre qui lui rappelle sa nature terrestre: il devra mourir mais pourra aussi renaître, les saisons le pousseront à dépérir et à porter sur lui l'insigne du temps qui marche. Il devient horloge temporelle et ses racines souterraines rappellent la latence de souvenirs primordiaux, de rituels à la base de toute construction ayant participé à faire de l'humanité ce qu'elle est. Les racines s'apparentent à un labyrinthe de sens, à une accumulation de sens qui finissent par donner un improbable canevas confus sur lequel l'arbre de vie appuie néanmoins son existence. À la base de « l'être » arbre il y a ce foisonnement confus, imperceptible, indescriptible qui, appartenant au royaume chthonien obscur se trouve être à la base de l'émergence de la réalité du végétal. Bachelard dira à propos de l'arbre: « jamais le jeu du refoulement et de la sublimation n'a été plus serré que dans cette valorisation de la dureté nouée, de la dureté tordue »⁴⁷⁶.

⁴⁷⁴Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p. 65-66.

⁴⁷⁵Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p. 68.

⁴⁷⁶Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p. 67.

L'image de l'arbre est captive entre deux principes inhérents au cycle, à savoir les principes de vie et de mort ou la nécessité de la destruction avant une nouvelle éclosion de vie. Parfois rangé du côté de l'inflexibilité patriarcale et donc de la fixité vouée à l'échec et à la mort, l'arbre saura néanmoins se racheter et offrir la voie possible à un recommencement.

Cette idée de simultanéité entre les principes de vie et de mort se rattachant à l'image de l'arbre qui devient ainsi une métaphore d'un équilibre cyclique se retrouve déjà dans le premier roman de Collen, *There is a Tide*. La première tranche de récit proposé par Fatma, la conteuse, concerne la mort de Tikay pendant que son fils, Laval, est en train de naître. L'épisode se passe dans la confusion d'un cyclone: Tikay et son ami Gandhi, partis à bord d'une pirogue seront avalés par la tempête alors que Fatma, appelée en urgence pour la naissance de Laval doit pratiquer un accouchement au milieu des débris végétaux. Nous avons ici, conjuguées, deux images latentes de l'arbre: la pirogue sur laquelle se trouvent Tikay et Gandhi est de fabrication artisanale, extirpée d'un tronc d'arbre solide dont le roman s'attarde à vanter les mérites:

He always went and looked for his own Jack Tree, bought it, and had it dug out of the ground before his own eyes. And then he would already be planning how to carve out the timbers to go on each side of the keel, carve each curved timber out from the continuous angle between the trunk and the roots of the Jack Tree. This made his boats strong as houses (T 95).

La pirogue, aussi « solide qu'une maison » est taillée à partir d'un tronc brut et l'insistance sur sa robustesse tranchera tragiquement avec son incapacité à sauver Tikay et son ami. Malgré la force de la pirogue, elle offre le flanc et tente de résister aux éléments. Ceci lui vaudra sa perte. La pirogue est avalée par les flots, emportant les deux amis.

Pourtant, le roman place, par le jeu d'un axe chronologique simultané, un autre événement qui se déroule en même temps que la mort des deux pêcheurs. Laval est en train de naître et sa naissance est aussi rattachée une image végétale, cette fois protectrice:

Then gradually we got covered in shredded leaves from every known tree in Flikanflak. The bits of leaves blew through the gaping hole. [...] We became a kind of vegetal creature, and even smelt of this mashed up, smashed up greenery. All those crushed leaves let off a green pong of life. Raw (T 102).

Entourée par une nature démontée, de végétaux harassés par un vent puissant, le roman suggère que Sheila semble puiser sa force du cyclone qui préside à la naissance de son fils. L'enfant naît en même temps que meurt son père, parachevant l'image du cycle déjà omniprésente en filigrane à travers tout cet épisode par le biais du cyclone, spirale cyclique violente. Le végétal permet d'appuyer ces deux images qui constituent les deux forces

contraires et nécessaires au cycle: l'image inflexible vectrice de mort et l'image de vie qui s'adapte aux contours des corps des deux femmes, les entoure, se fond en elles. L'image de l'inflexibilité est contrebalancée, arrivant à cette idée d'équilibre qui auréole l'image de l'arbre en tant que symbole politique d'un recommencement permanent.

La même ambiguïté autour de l'image de l'arbre sera reprise dans *The Rape of Sita*. Force est de constater que le souvenir du viol de Sita s'accompagne de cette image réitérée par le roman: « That corpse you planted last year in your garden,/ Has it begun to sprout » (ROS 53). Cette citation, empruntée de la section « The Burial of the Dead » du poème de T.S Eliot, *The Waste Land*, reviendra dans le roman lorsque Sita tentera de se rappeler ce souvenir écueil qui l'empêche d'évoluer: « Tout en Sita vient s'échouer contre ce souvenir écueil: « The monstrous memory. Unorganized. Unlabeled. Unanalyzed. Unfiled » (ROS 179). Souvenir médusant qui pétrifie le sujet, et qui est assimilé métaphoriquement à un corps enfoui et ce corps est lui-même appelé à bourgeonner, à refaire surface. Dans la citation extraite du poème d'Eliot, nous avons deux idées vectrices d'une force oppositionnelle: l'idée d'un « corps » et l'idée de bourgeonnement, « to sprout ». En effet, ces deux images associées rappellent une fois de plus le cycle végétal: mourir puis renaître à travers le printemps. Si Collen choisit de citer Eliot c'est bien parce que la thématique centrale du poème est bien celle d'un recommencement voilé par une image préalable de chaos dominant. Le poème est vecteur d'espoir et c'est sur cet espoir que s'appuie *The Rape of Sita*. Il y a deux versants au souvenir de l'héroïne de Collen: le souvenir du viol est parasitaire, oppressant, c'est une image de mort et renvoie bien à ce « corps », disons plutôt ce cadavre enfoui dans la mémoire de Sita. Pourtant, jouxtant cette image d'anéantissement, nous avons, clairement formulée, l'idée d'un possible recommencement. Une fois de plus, l'image végétale est ici rattachée au cycle de vie tributaire de deux forces en opposition, l'une créatrice et l'autre destructrice. La métaphore de l'arbre donne vie au souvenir, le transpose dans la réalité quotidienne de Sita de sorte que l'arbre imaginaire ait cette faculté de bien souligner la correspondance possible entre le réel et le psychique. L'image de l'arbre dur, solidement ancré et fièrement dressé est ambivalente. Ce premier exemple dans *The Rape of Sita* nous montre bien à la fois le caractère d'espérance que revêt la métaphore de l'arbre avec la volonté de Sita de renaître avec le printemps mais aussi, l'arbre est l'occasion de mettre en avant un psychisme aux prises avec des racines envahissantes

Si la forêt, (présente chez Collen dans deux de ses romans, *Getting Rid of It* et, à moindre échelle, *Boy*) peut sembler hostile au départ, elle s'assimile tout aussi bien à une image de bienfaisance et de protection nourricière. La forêt regroupe les arbres et se veut, de ce fait, une représentation amplifiée de la symbolique de ceux-ci. Hostile et impressionnante lorsqu'elle se révèle au personnage qui s'y sent perdu, elle devient peu à peu une figure amie. Elle a une faculté supplémentaire à l'arbre: elle coupe le personnage de sa spatialité connue. La forêt est une autre demeure, en marge de la société: c'est l'espace de la protection et du retour aux sources. Les personnages s'y réfugient pour reprendre des forces ou pour retrouver leur voie intérieure. La forêt est l'espace protecteur dédié à la mère mais exige du personnage la volonté de s'y engouffrer et d'y survivre.

Lorsque Tizan chasse sa sœur dans *Getting Rid of It*, elle s'enfonce dans la forêt: « So Goldilox Soo went out into the woodlands in the north [...] » (GR 60). Associée à l'espace de fuite des esclaves marron, la forêt semble être un espace tragique, témoin de souffrances, la plateforme où se jouent les tragédies humaines. Pourtant, très vite, elle devient symbole de protection et de délivrance. Goldilox Soo y trouve le réconfort d'un foyer, de quoi manger et s'abriter. Le végétal qui semble être le résultat vers lequel conduit l'oppression patriarcale et ses lois se transforme peu à peu en symbole de liberté. La fin du roman *Getting Rid of It* vient d'ailleurs appuyer cette idée de libération rattachée au végétal lorsque les trois femmes parviennent enfin à se libérer du fœtus mort et donc de la peur induite par le patriarcat. C'est sous un arbre que le fœtus sera enterré, comme rendu à la vie, libéré lui-même de toute la tension qui aura entouré sa présence:

By now Jumila had chosen the direction the tree would look. The others all started pushing earth in. She had to stay in the hole until the last minute. Then they pulled her out. And put earth back in, leaving the tree in a nice hollow, so its water would collect around it (GR 214).

– La pierre

L'autre image de la « dureté » est celle de la pierre. Imposante, orgueilleuse, elle est néanmoins, tout comme pour le tronc, rattachée à la création mais avant tout à la force qui se manifeste sous différentes formes: les montagnes, les falaises, la roche, la force de la pierre impressionne par la sensation de violence qui s'en dégage: « Dans ses gonflements et dans ses pointes, la montagne est ventre et dents, elle dévore le ciel nuageux, elle avale [...] »⁴⁷⁷.

⁴⁷⁷ Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p. 186.

Dévorante, la pierre rappellerait un monstre, Charybde et Scylla⁴⁷⁸, se jouant de la faiblesse humaine, la pierre « est une participation à des forces monstrueuses et une domination sur des images écrasantes »⁴⁷⁹. La pierre est rattachée à l'image première d'une force oppositionnelle, d'une force de revendication: c'est symboliquement la force activiste contenue dans l'écriture collénienne mais aussi la force naturelle qui ne se laisse pas assimiler: « Le rocher est ainsi une image première, un être de la littérature active, de la littérature activiste qui nous apprend à vivre le réel dans toute ses profondeurs et ses proximités »⁴⁸⁰. Tout comme l'arbre, les autres matières butent contre la pierre mais ne l'ébranlent pas, inflexible comme le patriarcat, elle peut renvoyer à la mort mais peut aussi être utilisée pour propulser vers la vie. Ainsi, l'image de la pierre, tout comme celle de l'arbre conjugue la destruction de premier abord et la création qui en font une image du politique.

Le premier roman qui taille une part à la symbolique de la pierre en tant que force destructrice et créatrice c'est *The Rape of Sita*, plus spécifiquement à travers le personnage secondaire de « Ton Tipyer ». Ce personnage qui prophétise le viol de Sita semble doté de cette vision extra-lucide dont parle Rosset à propos des ivrognes. Ton Tipyer semble en contact avec une réalité autre, une réalité qui dépasse les marges de la simple spatio-temporalité humaine. Personnage presque déifié, il représente le chœur, le prophète et son métier de tailleur de pierre le relie à la création: « He would take his hammer along, and in cases of difficult decisions, he would sometimes leap up onto a rock, [...], looking down at the field manager, and then putting his ear to the rock, would tap one face lightly with his hammer » (ROS 57). Il extirpe une réalité autre de la pierre, il la force à produire, à donner vie. En ce sens, Ton Tipyer est, selon Iqbal le narrateur, un être magique: « he could do with his own hands what women can do with their bodies: produce, reproduce, create, make, invent. He was magic » (ROS 56). Les contraires animent l'essence de ce personnage: il est à la fois homme et femme, pierre et création mais aussi prophète et ivrogne. L'ambivalence de Ton Tipyer reflète l'ambivalence propre à la pierre: rigide et austère, elle peut être vectrice de beauté sous certaines conditions. Néanmoins, la nature première de la pierre est rattachée à un versant négatif que porte Ton Tipyer avec son alcoolisme et la précarité de son existence dissolue.

⁴⁷⁸ Charybde et Scylla sont deux monstres de la mythologie grecque. Situés dans le détroit de Messine, séparant l'Italie de la Sicile, ces deux monstres incarnent un jeu sordide de probabilité entre la vie et la mort. A la rencontre succincte des deux monstres, une partie de l'équipage était condamnée au profit de l'autre. Charybde et Scylla incarnent le « choix », la balance nécessaire et inéluctable entre la vie et la mort. Ces deux monstres de pierre représentent en tout état de cause un choix douloureux et une rupture inévitable.

⁴⁷⁹ Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p. 190.

⁴⁸⁰ Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p. 191.

Le roman qui néanmoins se penche le mieux sur la problématique du matériel dur que représente la pierre s'avère être *Getting Rid of It*, notamment avec l'épisode de la montagne du Morne. Cet épisode intervient lorsque Sadna et son employeur, Rita Blignault, décident d'outrepasser l'interdit de liberté posé par l'époux de cette dernière et quittent la maison pour passer quelques instants au Morne, dans un espace compris entre la falaise et l'océan. Immédiatement, la montagne apparaît à Sadna sous un double jour: d'abord belle sous les traits de peinture que lui prête Rita, elle lui semble ensuite menaçante: « Rita started on a romantic interpretation of Lemorn. In wild oil-paint colours. Sadna thought it was beautiful » (GR 123), « Sadna felt sudden fear. 'The mountain's going to crush us' she said » (GR 123). Lemorn se veut imposante à la fois par sa taille mais aussi par le symbole dont elle est porteuse: la montagne du Morne restera célèbre dans l'histoire de l'île pour avoir été le lieu de fuite des esclaves marron tentant d'échapper à leurs maîtres colons. Parfois, traqués jusque la falaise, ils préféraient se jeter plutôt que d'être repris. La montagne du Morne est porteuse du souvenir d'une souffrance collective mais aussi de mort. La pierre y est hostile et pétrie du sang des ancêtres et Sadna semble percevoir la menace prophétique qu'elle répand sur sa patronne et elle-même: « And they at its foot, looking up [...] New it was. And unlikely. And menacing » (GR 123-124). Ce géant de pierre semble vivant, prêt à les écraser: la montagne symbolise la menace et la force patriarcale qui aura conduit les esclaves jusqu'à ses flancs et qui a conduit Rita et Sadna vers elle. Comme les esclaves, les deux femmes sont en fuite du patriarcat et elles seront bientôt rattrapées par lui. Le châtiment qui s'en suivra pour Rita sera lourd: comme les marrons, elle devra choisir la mort pour signifier sa volonté de rester libre. Voisinant la montagne, il y a cette falaise majestueuse mais tout aussi effrayante: « A twenty-foot-wide wall of reef, with waterfalls everywhere, and the sounds of receding water » (GR 124-125). Cette vision de l'eau venant se projeter contre la falaise laisse une impression de violence, de conflit entre la pierre matérielle et l'eau qui ne l'adoucit en rien mais qui s'oppose à elle. Le conflit entre la pierre solide, élément du masculin et l'eau tumultueuse rattachée au féminin en révolte métaphorise la lutte contenue dans *Getting Rid of It* entre les forces patriarcales et la cause des femmes revendiquant leur droit à la liberté. La grandeur de la lutte, ponctuée de tragédies trouvera son apaisement à travers la solidarité féminine dont le roman donne un aperçu ici, notamment avec la danse de Sadna: « Rita put down her brush, and came and took her hand » (GR 125), la menace première de la dureté est métaphorisée en énergie libératrice: « I want you to dance against the reef's threat. I want you to dance for the Queen and for Sheeba » (GR 126).

L'arbre, contrairement à la pierre, conjugue à la fois un aspect bienfaiteur et un aspect destructeur. La pierre, quant à elle, semble réservée à l'expression de l'inflexibilité absolue, vectrice de souffrance dans les romans. Alors que l'arbre, de par sa rigidité peut rappeler l'image de la mort, les végétaux évoquent la vie. Les racines sont symboles de cycle vital alors que la forêt, hostile au départ pour qui s'y perd, peut se révéler nourricière et protectrice comme une mère. La pierre, elle, se veut symbolique du patriarcat. Associée aux falaises, aux montagnes, elle impressionne et prépare à l'entrée du tragique dans la trame.

ii. Les images évoquant la perméabilité

L'autre réseau, pris dans un rapport oppositionnel avec le premier sera le réseau de la « perméabilité » ou du permissif qui se décline comme onctuosité, enlissement boueux et parfois confort protecteur. Ces deux réseaux sont, nous l'avons déjà évoqué, par essence rattachés à l'expression du réel: si la dureté est une approche limitative du sens, le permissif en est l'expression pleinement libérée. Le réseau de la dureté, imperméable, fixe et rigide se posera du côté phallique, du côté du masculin alors que, par opposition, la permissivité, la malléabilité qui épouse les formes et rappelle la chaleur réconfortante se posera du côté du féminin.

Nous poursuivrons donc notre analyse des réseaux d'images comme manifestation du politique chez Collen en nous penchant sur le complexe féminin qui repose sur les images de « perméabilité ». Nous avons relevé dans le tableau qui suit quelques manifestations du perméable chez Collen.

Image	Citation	Roman
Lutte entre l'eau et la matière dure sans que l'une n'intègre l'autre.	« And the <i>pirog</i> started to take water in whole wavesfuls » (T 98.)	<i>There is a Tide</i>
Mélange réconfortant entre le solide et le liquide	« I put my hand into the muddy pond, and it was hot. Like soup. Heath and come out of the ground » (T 100).	
Eau+Boue à tendance repoussante	« But it was as muddy as it was after floods in the hills behind Surinam, when water came paring down, washing all the topsoil off the cane fields [...] » (ROS 42).	<i>The Rape of Sita</i>
au+ Terre mais sans mélange homogène	« Under the ground completely. Where the river became an underground river » (ROS 43).	
Terre enlisante	« Diving into that opaque, dark, murky underworld » (ROS 46).	

Pâte crue	« From raw dough, with fire, comes a <i>farata</i> » (ROS 86).	
Boue salissante	« She felt she had just come out of a stinking swamp. Newborn. Reborn. With this muddied mammal as friend » (GR 57).	<i>Getting Rid of It</i>
Pâte/cuisson	« Then you take half a cup of yoghurt and add the lentil soup to it slowly until it is creamy, emulsified » (GR 90)	

Pour qu'il y ait une matière souple ou molle, une matière malléable et fluide, il faut impérativement la rencontre de deux principes: le matériel dur doit, en effet, être pénétré de l'élément fluide bien que ce mélange puisse se manifester sous différents degrés: l'incorporation du liquide et du solide peut être totale, partielle, bienfaisante ou néfaste. Ainsi, nous avons identifié les manifestations de la matière souple chez Collen comme présente sous forme de boue (eau+terre), de pâte, d'eau (liquide dominant), de terre poreuse mais aussi sous la forme de tentatives répétées et avortées de l'eau cherchant à intégrer le solide et ne parvenant qu'à l'effleurer. Nous garderons également en mémoire le fait que plus le mélange du dur et du liquide se veut homogène, dégageant même parfois une impression de chaleur, plus la dissociation du masculin et du féminin se veut élimé, « l'un est essentiellement masculin, l'autre essentiellement féminin »⁴⁸¹ dira Bachelard. Ainsi, le mélange réussi des deux matières témoigne d'un affranchissement temporaire de l'opposition masculin/féminin symbolique d'un apaisement du conflit latent entre le patriarcat et la femme dans les romans.

Nous proposons maintenant de voir, suivant l'ordre chronologique des romans *There is a Tide*, *The Rape of Sita* et *Getting Rid of It*, les différentes manifestations de mélanges parfois incomplets et parfois réussis pour nous interroger sur la symbolique que l'auteur cherche à souligner.

Une des approches mettant en scène le contact du solide et du liquide c'est celle que nous avons appelée « lutte entre l'eau et la matière dure » et qui se retrouve dans *There is a Tide*. La barque de Tikay et de Gandhi, faite d'un matériau dur, d'un tronc d'arbre sur la robustesse duquel le roman insiste, prête le flanc aux eaux déchaînées qui cherchent à l'engloutir. Le matériau dur résiste et finit par être brisé par le conflit des éléments. Cette destruction se veut symbolique de la destruction qui découle inévitablement de l'affrontement de forces prises dans leur nature contradictoire. Lorsque le patriarcat s'oppose à toute forme

⁴⁸¹ Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p. 75.

de permissivité ou de mélange s'ensuit une souffrance conduisant parfois à la mort. Dans le même roman, nous avons un exemple de mélange réussi entre l'eau et une matière à l'origine dure, la terre: ce mélange donne une boue qui, dans *There is a Tide* aura la particularité d'être chaude. Le roman prend soin de préciser qu'au milieu du chaos provoqué par le cyclone, Fatma trouve des chiots dans une marre de boue tiède. Au milieu de la tourmente, les chiots seront repêchés et sauvés comme pour indiquer que ce mélange des éléments masculins et féminins, contrairement à leur affrontement, est associé à la vie.

Néanmoins, les romans mettent en avant deux sortes de mélange qu'il conviendrait de dissocier: il y a une sorte de gradation entre les mélanges qui s'échelonne en fonction de la présence ou non de chaleur. En effet, la présence de boue en tant que produit de la terre et de l'eau n'est pas toujours positive. Parfois, la boue est synonymique de difficulté, d'enlissement, tel que le souligne *The Rape of Sita*. Lorsque Sita plonge en elle-même, elle est envahie d'une sensation d'étouffement qu'elle compare à la boue après une inondation. La boue est un temps intermédiaire, une étape dont il faut se libérer, une étape qui dit l'impossible immixtion du masculin et du féminin resté en suspension dans cette matière boueuse. La terre dans *The Rape of Sita* est enlisante, elle est frappée d'obscurité. C'est une tombe mais une tombe dont doit ressurgir la vie. Avec l'image du corps qui doit ressurgir, Collen souligne bien ce double aspect conféré à la terre: négative parce qu'elle cache un corps, parce qu'elle étouffe, elle doit néanmoins laisser sortir ce corps. Le roman prend alors un autre exemple de mélange que nous avons identifié comme la « pâte » à partir de laquelle une galette (le « farata ») est produite. Cette nouvelle faculté nourricière du mélange solide et liquide intervient, comme dans *There is a Tide*, grâce à la présence de la chaleur: le liquide et le solide mélangés sont réchauffés pour produire à manger, pour créer un élément de vie.

De même, la boue dont se sent recouverte Goldilox dans *Getting Rid of It* lui procure un sentiment de malaise. Elle se sent salie et cette salissure se veut prophétique de la salissure dont elle fera bientôt l'objet: soupçonnée d'inceste puis rejetée par son frère, Goldilox perd son foyer. Pourtant, cette même salissure boueuse pourra être associée à la vie, aux salissures de la naissance, rattachées à un nouveau commencement: « Newborn ». Une fois de plus, la chaleur corporelle jointe à la matière issue du mélange liquide et solide rappelle la vie. *Getting Rid of It* insistera également sur ce point à travers l'évocation de la pâte alimentaire déjà présente dans *The Rape of Sita*. Les recettes, mélange de solide, de liquide et de chaleur sont un produit homogène qui marque un temps de pause dans la succession de souffrances du

roman. Liz offre à Jumila une recette avant de se suicider et le roman marque un temps d'arrêt axé autour du partage et de la créativité avant de réintégrer le conflit destructeur opérant entre les forces contraires animant la société exposée et dont les femmes sont victimes.

À partir du tableau, nous avons établi différentes formes de mélanges présents dans trois romans de Collen. Il semblerait que l'aspect le plus négatif revienne à la lutte entre une forme liquide et un matériau solide: lorsqu'il y a tentative de mélange avorté, le roman prépare à la mort. Lorsque le mélange est repoussant, il indique une situation difficile alors que lorsqu'il est homogène et abouti comme à l'exemple d'une pâte alimentaire, il indique un élément positif, un avancement vers l'aboutissement de la lutte des personnages.

Ainsi, d'après les exemples relevés, nous avons identifié les images de dureté comme étant essentiellement reliées à un aspect difficile: l'arbre annonce une étape initiatique à dépasser, la pierre est souvent liée à la mort. À côté de ces images de dureté nous avons des images de mélanges que nous avons appelées perméables en opposition au dur. Nous avons remarqué que les images molles sont toujours des tentatives de fusion d'un élément solide et d'une forme liquide. Le perméable est toujours mélange, parfois réussi parfois raté. C'est en fonction du succès ou de l'échec du mélange que l'image est vectrice de positif ou de négatif. Un mélange impossible qui se traduit par une lutte entraîne la mort alors qu'un mélange homogène jusqu'à la possibilité d'assimilation alimentaire évoque un pas positif vers l'accomplissement de la quête du personnage.

iii. Le cycle ou l'Eternel retour

Aux différents réseaux d'images que nous avons identifiés comme étant cristallisés autour de représentations diverses de « dureté » (arbre, pierre, pirogue, falaise) et de « mollesse » (eau, boue, pâte) viendra s'ajouter un autre axe paradigmatique autour de l'image du cycle. Pour traiter de façon efficiente la problématique du cycle chez Collen, nous nous permettrons de revenir un instant sur le sens du terme « métaphore » tel que l'évoque Paul Ricoeur avec cette définition que Ricoeur appelle le « deuxième trait » du sens « mataphore »: « *la métaphore est définie en termes de mouvement: l'épiphora* d'un mot est décrite comme une sorte de déplacement de...vers... Cette notion d'*épiphora* apporte avec elle une information et une perplexité »⁴⁸². Contrairement aux images du « dur » et du « mou » qui trouvaient des expressions plutôt directes, le cycle est évanescent car il est calqué sur le changement. Il est

⁴⁸² Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris: Editions du Seuil, 1975, p. 24.

métaphore, c'est-à-dire « déplacement », « mouvement », poussant toujours un peu plus loin le sens vers des paliers insoupçonnés. Voici ce que dit encore Ricoeur à propos de la métaphore: « 1) que la métaphore est un emprunt ; 2) que le sens emprunté s'oppose au sens propre, c'est-à-dire appartenant à titre originaire à certains mots ; 3) que l'on recourt à des métaphores pour combler un vide sémantique ; 4) que le mot emprunté tient lieu du mot propre absent si celui-ci existe »⁴⁸³. Ce sont surtout les deux derniers fragments relatifs au « vide sémantique » et au « mot propre absent » que nous retiendrons ici pour ébaucher un lien direct entre la notion de cycle et celle de politique en tant que sens toujours axé vers l'ailleurs. Le cycle, la métaphore, le politique et le réel se retrouvent placés sur un même seuil induisant une altérité tributaire d'un facteur clé: le mouvement, le déplacement qui interdit toute définition figée.

Nous nous permettrons d'évoquer, afin d'illustrer la métaphore du cycle, l'*ouroboros*, terme grec qui se réfère à un reptile (serpent ou dragon) se mordant la queue comme pour former un cercle complet. Cette image héritée de la Grèce antique se retrouve également dans la mythologie hindoue avec le serpent cosmique *Shesha*⁴⁸⁴ qui porte l'univers sur ses écailles et qui veut dire « celui qui reste » après que tout a disparu. Symbole d'éternité, le « serpent bicéphale » sera également choisi par Mircéa Éliade pour illustrer son ouvrage sur « *Le Mythe de l'éternel retour* », se référant au serpent à deux têtes de la civilisation « aztèque ou mixtèque »⁴⁸⁵. Le cycle comprendra donc un double aspect paradoxalement complémentaire: à la fois synonymique de destruction et de création, il reste cependant inséparable de la notion de recommencement et de force. Le serpent féroce fait un tour sur lui-même pour former une unité, un tout qui reste sa quête ultime.

Parmi ces métaphores du cycle qui rattachent les romans de Collen à l'expression du politique, nous avons relevé trois « catégories » saillantes que nous avons classées comme suit: la métaphore du cyclone, le cycle spirituel et l'inscription du cycle dans le schéma narratif lui-même. Le cyclone est une image qui revient souvent chez Collen avec une certaine

⁴⁸³ Ricoeur, *La Métaphore vive*, op.cit., p. 25.

⁴⁸⁴ Le serpent *Shesha* est considéré, dans la mythologie hindoue comme un avatar du Dieu Suprême qui préside à la création et au maintien de l'univers. Il porte sur ses écailles le Dieu Vishnu, déité de la création et de la préservation qui échappe à l'entendement humain. Vishnu ne connaît pas de limite et *Shesha* lui sert de « lit » tout en enserrant l'univers pour le maintenir. Le serpent *Shesha* serait le premier « être » créé et celui qui survit après que tout a disparu. Frappé du sceau de l'éternité, il est représenté comme ayant mille têtes symboliques de l'infini qui le caractérise.

⁴⁸⁵ Voir annexe 5.

insistance digne d'intérêt: ce seront les romans *There is a Tide* et *Mutiny* qui évoquent le mieux ce phénomène qui rappelle le cycle sous son acception chaotique. *The Rape of Sita* met en scène le cycle dès les premières lignes du roman: cycle spirituel de la temporalité cosmique et divine ou encore le cycle rappelant les strates de l'enfer jouxtant la progression de l'héroïne à travers son épreuve. Quant à la narration, elle empruntera également au cycle en offrant, par exemple, l'image d'une boucle-bouclée que nous retrouverons dans *There is a Tide*, *Getting Rid of It* ou encore *Mutiny*.

a) *There is a Tide* et *Mutiny*: les cyclones ou la manifestation chaotique du cycle

Lorsque l'on s'interroge sur la manifestation du cycle chez Collen, une des représentations les plus apodictiques s'avère être le cyclone autour duquel l'auteur organise deux de ses romans: *There is a Tide* qui renvoie, de par son titre⁴⁸⁶ même, à l'idée d'un raz-de-marée et donc, à un phénomène météorologique puissant et *Mutiny*.

Avant de pousser plus en avant, nous poserons une définition préalable du terme « cyclone » afin de dessiner les premiers jalons qui serviront d'assise à notre propos, propos qui est d'établir un lien entre le cyclone et le cycle en tant que manifestation du politique. Le cyclone sera une des métaphores du cycle sous son acception de conjonction de la destruction et du recommencement, en d'autres termes, une sorte de « rituel » chaotique et destructeur à la base de l'expression d'une réalité autre. Voici ce que *Le Petit Robert* donne comme définition du mot « cyclone »: « du grec *kuklos* « cercle » 1. Bourrasque en tourbillon ; vent très violent. Tempête caractérisée par le mouvement giratoire convergent ascendant du vent autour d'une zone de basse pression où il a été attiré violemment d'une zone de haute pression »⁴⁸⁷. Ensuite, nous avons la définition de ce qu'est l'œil du cyclone, à savoir: une « zone de calme au centre du tourbillon »⁴⁸⁸. Ce que nous retiendrons particulièrement de cette définition ce sont les termes « cercle » qui renvoie directement au cycle, de « tourbillon » et de « mouvement giratoire » qui renvoient au lexique de la spirale en mouvement et de « centre » qui, pour Éliade, est synonyme de perfection. C'est autour de ces aspects du cyclone que nous polariserons notre réflexion, réflexion dont l'objet est triple. Il

⁴⁸⁶ Voir page 215.

⁴⁸⁷ Paul Robert, *Le nouveau petit Robert*, Paris: Dictionnaires le Robert, 2003, p. 616.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

s'agira de démontrer que le cyclone, de par sa parenté au cycle est un élément du « réel » au sens où l'entend Mircéa Éliade dans *Le Mythe de l'Éternel retour*. Rappelons que pour Éliade, ne sont réels qu'un geste ou une chose dont les origines peuvent être associés à une identité primordiale, en d'autres termes, il n'y a de réalité que lorsque les origines de cette réalité peuvent être retracés: « Le geste n'obtient de sens, de *réalité* que dans la mesure exclusive où il reprend une action primordiale »⁴⁸⁹. Cette remontée (ou descente) vers les origines se retrouve à travers la métaphore du cyclone qui relève d'un mouvement cyclique et « giratoire » comme s'il (le cyclone) était tout entier axé et dépendant d'une force originelle qui détermine sa puissance et son existence. Le cyclone est la manifestation exacte d'une origine à la base d'un mouvement puissant ; cette origine est la « transcendance » du phénomène, celle qui préside à son éclosion et qui justifie sa réalité et sa force. Avec le cyclone, la remontée vers les origines en strates progressives et concentriques est manifeste. Cette caractéristique giratoire aspirant à une origine transcendante est manifestée par le cyclone et par la quête des personnages qui recherchent également cette origine qui leur est propre. Ainsi, le phénomène météorologique ainsi que la quête identitaire inhérente aux romans trouvent un écho l'un dans l'autre. Le cyclone est basé sur une réalité qui le dépasse et il en va de même pour les personnages. À noter que, comme nous l'avons souligné lors de notre introduction à la notion du politique, la transcendance, qu'elle relève d'un cyclone ou d'une quête personnelle est une manifestation d'un dépassement qui correspond à la quête politique de l'altérité. Quant à l'aspect « violent » du cyclone, il correspond à cet instant du politique qui évoque la rupture, cet instant intermédiaire et nécessaire qui précipite la quête vers un autre palier. Les personnages de Collen connaissent, lors de leurs tribulations des moments de difficulté et de doute qu'ils sont obligés de dépasser pour accéder à la libération finale. Car il s'agit bien, en but ultime, d'atteindre un idéal, idéal dont la définition se retrouve avec l'image du « Centre » chez Éliade et, bien sûr, l'image du « centre » cyclonique, appelé « l'œil du cyclone ». Le centre marque l'accès à une étape grandiose, attendue: « l'accès au « centre » équivaut à une consécration, à une initiation ; à une existence, hier profane et illusoire, succède maintenant une nouvelle existence, réelle, durable et efficace »⁴⁹⁰. Ce cœur apaisé, échappant à toute perturbation et qui, tout comme cet insaisissable réel, cet éphémère accomplissement du politique ne dure que quelques instants. Le mouvement vers l'ailleurs peut alors reprendre. Avec le cyclone nous avons tous les ingrédients du politique représentés: le dépassement permanent à travers ces cercles concentriques répétés à outrance comme un

⁴⁸⁹ Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p. 16.

⁴⁹⁰ Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p. 31.

rituel obstiné et assidu, l'instant de rupture qui relève de la capacité destructrice du phénomène et enfin, l'image d'un centre idéal, bref instant d'accomplissement d'une quête qui peut alors reprendre sa tension en spirale vers l'ailleurs. Le cyclone, tout comme la quête identitaire deviennent ainsi des expressions du politique dans les romans. Comme nous le verrons, aussi bien dans *There is a Tide* que dans *Mutiny*, les personnages recherchent quelque chose qui nécessite d'aller puiser au plus profond d'eux-mêmes: quête initiatique et souvent douloureuse qui débouche sur un ailleurs idéalisé.

There is Tide est le premier roman de Lindsey Collen à faire mention d'un cyclone. Dès l'avant-propos, il est question de ce phénomène météorologique qui, étrangement, se voit conféré un rôle de choix dans la trame du roman: le cyclone semble être à la fois la cause et l'effet de ce qui va suivre. D'ailleurs *There is a Tide*, renvoyant sans ambiguïté à un raz-de-marée, s'articule déjà, de par son titre à un phénomène naturel qui vient en écho à la mention précoce d'un cyclone. Cette toute première évocation du cyclone rattache d'emblée le phénomène à la manifestation du réel; pour le dire autrement, il y aurait un lien direct entre l'éclosion d'un cyclone et les événements de la réalité, ce qui ampute toute causalité fortuite d'un cyclone. S'il y a un cyclone, c'est parce que la réalité le génère d'elle-même en fonction d'événements précis:

People at that time thought that all the effects of a cyclone were more or less inevitable. Some thought it the work of the hand of a bad-tempered god. Others thought it the work of an indifferent nature. It didn't strike anyone that people's reality defines the effects of a cyclone (*T* 9-10).

Ainsi, le lien est clairement et, dès le départ, admis entre le réel et tout ce qu'il comprend d'inaccessible et de labyrinthique et le cyclone, de sorte que Collen épouse d'emblée la théorie éliadienne du cycle en tant que manifestation du réel.

Né au cœur du cyclone, né en partie du cyclone qui accompagne sa venue au monde, Laval interviendra sur la réalité de la même façon que la tempête atmosphérique: il participera à la rupture, à la révolte qui marque l'éclosion de l'île à une identité indépendante et son accession à une ère nouvelle. Fatma prophétise cet aspect de la vie de l'enfant qui vient de naître: « A great liberator of all the poor people like ourselves [...] The unborn baby was a myth. A cupboard, to use her own language » (*T* 53). Laval est marqué du sceau de la transcendance, il est appelé mythe, il est associé, tout comme ce cyclone qui remplace son père pendant l'accouchement, aux origines tumultueuses, grandioses, dépassant la réalité pour rejoindre l'incommensurable réel. Le cyclone est inducteur de rupture violente: il marque un temps d'arrêt et s'empare de chaque événement de la réalité: « The leaves, every single one of

them, had turned around slightly, and were showing the world a side of them that they usually hid. The undersides were up. It was no ordinary wind that did this » (T 22). La nature est bouleversée, quelque peu figée dans l'attente du cyclone dont la violence est extensivement décrite par le roman: les vents s'abattent sur les maisons, une atmosphère de malaise s'empare du présent: A weird sound in the distance like a dull rumble started » (T 51). Le cyclone, gouffre indéfinissable vient altérer la réalité, la déranger, la brutaliser: « the very first gust. The gust shook the house [...] And the trunk, like a huge pole, swayed and danced, this way and that, as if drunk, its head lolling and then whipping around (T 51).

L'arrivée imminente de deux cyclones simultanés dans *Mutiny* embraye d'emblée un aspect hyperbolique volontaire qui veut souligner l'importance auréolant la perturbation atmosphérique déjà évoqué dans *There is a Tide* et, qui revient dans un deuxième roman, toujours dans l'optique de souligner la portée politique symbolique du phénomène. *Mutiny* insiste sur deux aspects du cyclone que l'on retrouve dans la « définition » du politique, à savoir la fusion d'éléments et d'entités plurielles autour du cyclone et la tension vers la liberté que suggère l'arrivée de l'événement. Ainsi, la pluralité ou la différence ainsi que la volonté de transcendance seront les points saillants cristallisés autour du cyclone dans *Mutiny*.

Le fait que ce soient deux cyclones qui approchent de l'île vient souligner un double aspect: d'une part l'exagération contenue dans cette précision qui relève de l'improbabilité et d'autre part le caractère fusionnel sur lequel Collen insiste: « *Twin cyclones. Two visitors. Cassandra and Doorgawatee* » (M 126). Des cyclones gémellaires qui, outre le fait de personnifier une fusion binaire, personnifient également la révolte. Le cyclone campe ici deux rôles simultanés: celui de phénomène météorologique et celui de participant à la révolte qui se prépare. C'est, en quelque sorte, le cyclone qui décide de la succession des étapes qui doivent mener à la révolte: « You can feel the future coming at us. There's a *cyclone*, you say it again, a cyclone far away still, but coming nearer » (M 114). Le cyclone habite les prisonnières, orchestre une atmosphère d'attente et d'expectative qui pèse sur tout le roman et qui finit par gagner l'ensemble des prisonnières de Borstal. D'abord étrangères les unes des autres, les trois personnages principaux finissent par s'identifier à une « famille »: la cellule carcérale devient cellule familiale, les différences sont dépassées et seule compte l'attente de ce quelque chose d'indicible, ce gouffre qui les maintient en attente et en vie: « *I'm expecting a messenger soon* » (M 16). Cette idée d'attente d'un messenger se concrétise avec les instructions données par le chauffeur de l'ambulance, mandaté par Boni, l'agent extérieur qui

organise la révolte. Il explique à Juna que la mutinerie devra être calquée sur la progression du cyclone: « *Contain the general rebellion. Wait. Everything is in the holding on. Don't let anyone waste her anger [...] When you hear a formal cyclone warning, you go ahead and look for trustworthy women ...* » (M 118).

Le chauffeur insiste ensuite sur les diverses phases du cyclone et ce qu'elles doivent signifier pour les étapes de la révolte. Une véritable coordination s'organise autour de la double dépression tropicale qui devient ainsi un facteur de cohésion et de conjonction des forces diverses. Les différentes prisonnières s'unissent progressivement autour d'un même objectif et un même sentiment de colère et de volonté d'agir s'empare peu à peu de toute la prison: « *We feel union. We feel the fusion of excitement with calm, the two in perfect balance, the thrill of heightened mental capacity with the confidence brought by perfect physical co-ordination* » (M 322). L'idée prédominante ici est celle d'une unicité de la pluralité en vue de vaincre ces murs hostiles de la prison. Le cyclone s'empare de tout, envahit le moindre espace, la moindre pensée et devient un sentiment, le sentiment de révolte couplé avec une intenable tension induite par l'attente « du » moment: « *Everything gets into a state of bouts of agitation. It's getting stronger. Now when a gust comes, everything shudders and rattles in the whole place* » (M 186). L'insistance emphatique sur la « globalité » (« *Everything* », « *whole* ») fait du cyclone une sorte de fil cohésif dont l'œuvre est de tendre vers une unité absolue et solidaire.

Mais Collen va plus loin en terme d'expression du fusionnel: le corps physique de la femme devient le support d'inscription où se dessine le bouleversement que représente le cyclone. Le roman place en parallèle l'attente de la spirale météorologique avec un autre cycle également fondé sur l'attente et la métamorphose: les femmes de la prison sont soit enceintes ou dans l'attente de leurs règles. Pour le dire autrement, elles sont toutes aux prises avec le cycle. Qu'il s'agisse de leur cycle reproductif ou du cycle violent qu'est le cyclone, le roman insiste sur le parallèle entre les deux. C'est d'ailleurs lorsque Juna prend conscience de l'écho entre sa grossesse et l'arrivée du cyclone synonymique de révolte qu'elle accepte mieux l'idée d'attendre un enfant: « *For the first time, I am pleased about being pregnant* » (M 123). L'enfant n'est plus ici une « production » individuelle, il est production universelle: attendre un enfant ou attendre la révolte sensée libérer toutes les femmes de la prison sont deux actes pris dans un rapport d'équivalence de sorte que l'enfantement soit considéré comme une libération universelle.

Par ailleurs, le cyclone n'est pas uniquement un facteur de cohésion plurielle. Il est tout entier tendu vers cet autre aspect du politique qui est la liberté, l'accession à un ailleurs idéalisé. Déjà, l'évocation de l'œil du cyclone comme un temps exceptionnel, comme le paroxysme de la force cyclonique qui devrait propulser la révolte, rappelle l'idée du centre exprimée par Éliade. Ce centre, aboutissement d'une longue et difficile quête, ce centre indéfinissable qui marque l'accession à un idéal et qui emmène l'événement vers une autre dimension correspond à l'abstraction entourant le processus politique. Comme nous l'avons à plusieurs reprises évoqué, le politique est un processus éthique ne connaissant pas de fin: son objectif étant de tendre vers un idéal. Il en va de même pour le cyclone dont le « centre » appelé œil semble être assimilable à cet état de perfection absolue bien que temporaire: « Now if the cyclone passes right over us, there will be the *eye*. Only then. Only if. In the eye itself, will there be, definitely be, general *Mutiny* » (*M* 119). L'œil du cyclone devient un espace-temps hors du commun, insoutenable d'intensité, c'est le moment fatidique qui décide de la liberté ou de l'échec de la révolte: « In the eye, in that purple eye, in that silence so intense it blots up the sound of breathing, I laugh in horror at the thought of failure, terror at the knowledge of the vengeance we will face if defeated » (*M* 332).

La liberté, c'est aussi s'opposer aux murs de la prison, première manifestation omniprésente de l'oppression dans *Mutiny*. Ce sera de par sa nature même que le cyclone s'opposera à l'enfermement représenté par la prison: contrairement aux barreaux qui jalonnent le roman, les vents cycloniques, intenses, ne connaissent pas de limite. C'est ce même sentiment d'infini qui s'empare graduellement des protagonistes et qui les inscrit dans une démarche politique de dépassement: « But now, with this talk of *Mutiny*, the future expands out in front of us. Like infinity » (*M* 60). Les prisonnières rejoignent préalablement la liberté des vents cycloniques qui les guideront en quelque sorte vers l'extérieur. L'accession à la liberté sera d'ailleurs symbolisée par une communion symbiotique avec le cyclone qui s'empare de Juna et de Leila pour en faire des créatures végétales, des créatures issues de son œuvre: « We have leaves and flowers pasted on us head-to-toe, and the leaves and flowers and bits of skin showing between them are different shades of deep purple » (*M* 329-330). D'ailleurs, Juna identifiera le phénomène comme « métamorphose »: « 'Metamorphosis' » (*M* 330). La simple nature humaine est bouleversée et d'ailleurs, le roman ne manquera pas de suggérer un parallèle lourd de sens entre les trois personnages principaux et les sorcières⁴⁹¹ de la pièce de William Shakespeare, *Macbeth*, notamment avec les allusions répétées au

⁴⁹¹ Voir pages 90-92 du présent travail.

chaudron autour duquel les trois femmes imaginent leurs différentes recettes. C'est avec ces recettes qu'elles trompent la faim et résistent à l'ennui: en d'autres termes, c'est grâce à ce chaudron imaginaire qu'elles parviennent, dans un premier temps à s'évader de la prison. De surcroît, l'image de la sorcière est elle-même rattachée au bouleversement: il s'agit non seulement de dépasser les murs de la prison mais aussi de bouleverser tout un système. Dans *Macbeth*, les sorcières cherchent à renverser l'ordre primordial patriarcal avec le roi au sommet de la pyramide sociale. Il en va de même dans *Mutiny* où l'ultime bouleversement visé est le renversement de tout un système incarné par la prison: « They have so much power over us » (M 28). « They » c'est aussi bien la prison, les policiers mais aussi tout le système étatique qui, incarné par la rigidité du bâtiment carcéral se pose en exacte contradiction de l'éclatement libertaire rattaché à l'image du cyclone: « Possibilities. And no doubt we will start hurtling back into our pasts [...]. There's no stopping us now. We will skid in all directions » (M 60). Aller dans toutes les directions c'est se livrer à l'imagination avec les recettes mais aussi, comme le dit Juna, s'affranchir des limites du temps. À l'image du cycle de la dépression, les personnages entament un rituel de remontée vers le passé: elles évoquent leurs histoires afin de « tenir tête » au présent et avec l'ultime but d'atteindre un futur libre, idéal.

b) *The Rape of Sita*: le cycle éternel ou la recherche de perfection

Le roman qui exprimera le lien entre cycle et temporalité sera *The Rape of Sita*. Avant même la préface, la thématique du cycle s'exprime sous les traits d'un « temps personnifié » qui prend la parole pour déjà signifier le dépassement: le temps abstrait se voit accorder la possibilité de converser avec l'homme et pas n'importe quel homme ; il s'agit du lecteur lui-même. Il y a double outrage de frontière ici: d'une part à travers la figure de la personnification « And for that matter/Without me/ Where would you be ? » (ROS 5) et d'autre part avec l'intégration du lecteur à l'histoire.

Le poème liminaire de *The Rape of Sita* se compose de 5 strophes dont la longueur est aléatoire. Les vers sont libres, le nombre de syllabes variable⁴⁹² et la thématique est celle du temps qui s'adresse au lecteur pour le mettre en garde ou l'interroger. D'emblée, ces éléments formels inscrivent le poème sous l'égide de la liberté qui dessine d'emblée ses premiers

⁴⁹² Voir page 259.

contours. *The Rape of Sita* démarre avec l'idée de la liberté exprimée par la « bouche » du temps. L'ensemble du poème, sous une perspective globale semble relié autour du champ lexical du mouvement, déployant tout un ensemble de substantifs, d'adjectifs, d'adverbes renvoyant à une même catégorie sémantique. Voici quelques exemples pour étayer notre propos: « Ever », « incessantly », « eternal », « move », « forward », « Onward, upward, downward », « There is past, there is present, there is future », « history progress », « move on », « do not stop » (*ROS* 6-7). Ces mots et fragments, disséminés dans l'ensemble du poème rappellent tous l'idée d'un mouvement, d'un enchaînement qui n'est pas sans évoquer le politique en tant que mouvement jamais abouti.

En premier lieu, le temps se présente en tant que mouvement, en tant que cycle. C'est le « Grand Temps »⁴⁹³ dont parle Mircéa Éliade, le temps « primitif » que Collen choisit ici au détriment du temps moderne qui a un commencement et une fin, en d'autres termes, une mesure. La première strophe insiste ici sur l'absence de toute mesure, c'est-à-dire sur un temps sans fin évoquant le mythe de l'Âge d'Or et des cycles visant à le retrouver: « presque partout ces théories du « Grand Temps » se rencontre en compagnie du mythe des âges successifs, l'« Âge d'Or » se trouvant toujours au commencement du cycle, près de *l'illud tempus* paradigmatique »⁴⁹⁴. Le temps serait une succession de strates pour certaines traditions dites primitives dont Éliade relève la plus audacieuse dans la mythologie hindoue où, l'idée d'un temps primordial vécu comme un Âge d'Or à retrouver par l'accomplissement de différents paliers temporels, s'illustre dans l'*Atharva Veda*, l'un des premiers textes sacrés de l'hindouisme regroupant 731 hymnes évoquant des chants, des prières, des incantations de magie noire ou blanche. Le temps, pour l'hindouisme, serait un rythme cyclique en quatre mouvements. Chacun de ces mouvements s'appelle un *yuga*, ce qui veut dire la plus petite unité temporelle composant un le cycle: « un *yuga* est précédé et suivi d'une « aurore » et d'un « crépuscule » qui relient les « âges » entre eux. Un cycle complet ou *mahâyuga* se compose de quatre « âges » d'inégale durée, le plus long apparaissant au début du cycle et le plus court à sa conclusion »⁴⁹⁵. La première strophe évoque un temps en marche, neutre: « I am Time/ Who knows no good nor bad/ Nor right from wrong/ I move forward/ Ever forward » (*ROS* 5), évoluant sans relâche. Le reste du poème nous permettra de situer la strate temporelle dans laquelle Collen veut situer son écriture ici: il s'agit du *Kâlî-yuga*, quatrième

⁴⁹³ Mircéa Éliade, *Images et symboles* (1952), Paris: Gallimard, 1980, p. 87.

⁴⁹⁴ Mircéa Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, 1969, p. 131.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

strate, la plus courte (d'une durée de 1000 ans) et qui se veut la plus difficile puisqu'il s'agit du dernier palier avant le retour à l'Âge d'Or. Nous y reviendrons. Pour l'instant, il convient de noter que le « temps » ici est un temps primitif, un temps mythique qui dépasse l'homme puisqu'il est d'essence divine. Il est cyclique et repose sur la répétition. D'ailleurs, la première strophe insiste sur cette idée de répétition qui vient juxter la thématique du temps cyclique. Parmi les répétitions saillantes, nous noterons « born », répété trois fois, « Om » répété deux fois, « time » ou encore l'adverbe « forward ». Ici les récurrences viennent souligner l'absence de limite temporelle et insister sur l'idée d'une dimension cyclique d'un temps primitif plutôt que sur un temps mesurable et paramétré d'un début et d'une fin. Le temps est une série de répétitions en strates qui finissent par délivrer un sens, une sorte de cohérence sans cesse renouvelée et augmentée que Hillis Miller appelle « organic unity »⁴⁹⁶.

Outre le dépassement temporel induit par la notion du cycle qu'introduit le poème d'ouverture de *The Rape of Sita*, une autre forme de dépassement aux accents de libération se dessine dans le reste de la poésie du temps. Il s'agit pour l'homme de se libérer d'une souffrance, de ce que le poème appelle à répétition un « dilemme », « dilemma ». En l'occurrence, c'est d'un dilemme « éternel » dont il est question ici, le dilemme que Mircéa Éliade identifie comme celui de la souffrance humaine au fil de l'histoire ou « comment cette « histoire » était supportée par l'homme archaïque ; c'est-à-dire comment il endurait les calamités, la malchance et les « souffrances » qui entraient dans le lot de chaque individu et de chaque collectivité »⁴⁹⁷. Il s'agissait de trouver un sens à cette souffrance, un sens qui dépassait les simples limites humaines offrant ainsi une sorte de gratification à celui ou celle qui endurait douleur et châtiment. La souffrance n'était plus alors perçue comme une punition mais comme une voie d'accès possible à un mode de vie exemplaire dictée par une ou des entités divines. Vivre en acceptant la souffrance c'était « vivre conformément aux archétypes »⁴⁹⁸ à cette « hiérophanie primordiale, la révélation *in illo tempore* des normes de l'existence, faite par une divinité ou un être mythique »⁴⁹⁹. La souffrance n'était plus arbitraire et l'homme se trouvait ainsi libéré de sa condition d'être soumis aux caprices d'une divinité insensée. Cette idée de l'accomplissement de ce que nous pourrions appeler un « soi meilleur » se retrouve très exactement dans la croyance hindoue du karma: C'est ainsi que les Indiens ont élaboré assez tôt une conception de la causalité universelle, le *karma*, qui rend

⁴⁹⁶ John Hillis Miller, *Speech Acts in Literature*, California: Stanford University Press, 2001, p. 19.

⁴⁹⁷ Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p.111.

⁴⁹⁸ Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p. 112.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

compte des événements et des souffrances actuels de l'individu et explique tout à la fois la nécessité des transmigrations. À la lueur de la loi karmique, non seulement les souffrances trouvent un sens, mais elles acquièrent aussi une valeur positive⁵⁰⁰.

Pour la croyance hindoue, tout homme naît avec un capital de fautes antérieures qu'il devra racheter dans sa vie présente et auxquelles pourront se rajouter d'autres fautes l'éloignant de la libération tant convoitée du cycle karmique. Le but ultime serait d'interrompre les retours incessants de l'âme humaine condamnée à revenir sur terre tant qu'elle n'est pas totalement blanchie de ses erreurs. Cet état tant convoité de la libération du cycle karmique reçoit le nom de « Nirvana ». L'homme est à la fois libre d'alourdir son *karma* ou de s'en libérer grâce aux rites spirituels et à la réflexion. C'est de ce « dilemme » dont il s'agit dans le poème de Collen: l'homme attribue une signification aux souffrances de son existence et doit rester vigilant de ne pas rester prisonnier du cycle karmique: I put form in you/And/ You put form in me [...] Watch out what you do/ Watch out what you don't do » (ROS 5). L'allusion à la conscience karmique est clairement faite ici: l'homme est responsable de sa liberté mais aussi de celle de l'humanité: « Will this act/ Make history progress/ Or allow us/ To slip back/ Into the mud of the past? (ROS 6).

L'idée d'une ère difficile à dépasser est reprise par l'allusion, à la fin du poème, à *Kâlî*: « I am Kali/ Creator and Destroyer » (ROS 6) qui renvoie sans conteste à la déesse du panthéon hindoue, *Kâlî*, mais aussi au *Kâlî yuga*, c'est-à-dire à une strate temporelle bien définie qui vient clore un âge et qui s'apparente à une période de chaos et de difficultés: « Le *Kâlî yuga* [...] est considéré d'ailleurs l' « âge des ténèbres » »⁵⁰¹. Cette ère sombre déjà évoquée dans *There is a Tide* avec une contextualisation temporelle que l'auteur choisit sans équivoque d'appeler « âge des ténèbres » (« Second Dark Ages ») retourne ici dans *The Rape of Sita* induisant une fois de plus une nécessité de dépassement.

Le poème liminaire de *The Rape of Sita* rattache ainsi l'idée du cycle à celle du politique à travers le rétablissement d'un temps primitif calqué sur des croyances mythiques mais aussi avec la nécessité de dépassement de la souffrance humaine. L'homme serait libre d'accéder à la liberté et avec lui, une époque entière, la liberté karmique devenant une quête universelle. Le roman qui suit illustrera, à travers le personnage de l'héroïne, Sita, ces notions

⁵⁰⁰ Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p115.

⁵⁰¹ Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p. 132.

communes au politique et au cycle, à savoir le dépassement, la souffrance et la quête de liberté à la fois individuelle et universelle.

c) Le cycle ou la boucle narrative

Pour clore cette partie sur le paradigme de la figure cyclique, nous ne pouvions faire l'impasse sur une perspective plus formelle de la représentation du cycle comme marque du politique, c'est-à-dire sur le schéma narratif même des romans de Collen. Qu'il s'agisse de *There is a Tide*, *The Rape of Sita*, *Getting Rid of It*, *Boy* ou encore *Mutiny*, le roman semble, d'une façon ou d'une autre se rattacher, par un jeu de miroir, à la volonté de faire boucle sur lui-même. Cette démarche varie d'un roman à l'autre et se veut moins évidente dans *The Malaria Man and her Neighbours* qui commence avec les décès des quatre protagonistes et s'achève sur des « témoignages » de personnages secondaires. Dans ce cas précis, Collen semble vouloir dépasser l'image cyclique en induisant plutôt un mouvement plus marqué vers un autre palier historique, post révolutionnaire. *The Malaria Man and her Neighbours* veut faire la démonstration d'une dynamique plus tranchante, résolument en scission avec une époque révolue. Mais revenons à nos cinq premiers romans rattachés à l'image du cycle de par leur schéma narratif. Chacun des cinq premiers romans de Collen affiche le but récurrent de faire boucle mais aussi d'induire un point réflexif sur une avancée latente dont l'ensemble du roman aura été l'objet. En d'autres termes, la fin du roman rappelle le début mais avec un débordement qui invite le lecteur à une réflexion synthétique avant de clore le texte.

Outre les deux avant-propos qui ouvrent le roman, *There is a Tide* commence avec l'histoire de Laval, racontée par Fatma à une jeune anorexique, Shy. Le dernier chapitre du roman renvoie très exactement à cet épisode du début lorsque Shy demande à la conteuse: « Is that the end Fatma ? » (T 242). Fatma se lance alors dans une métaphore du cycle calquée sur le mouvement des vagues qui déterminent la vie des barrières coralliennes, mouvement de raz de marée qui, loin de détruire est associé à une perspective de vie, de résurrection printanière: « A new beginning » (T 243). La vague revient, par un même élan cyclique, chaque mois, accompagnant le cycle lunaire: « In every month there is a spring tide. You just have to wait and it comes around with the moon. And at every spring tide, there's a wave that comes right up over the coral. If it grew higher, it would die. In all living coral there is a moment of the sea » (T 244). L'isotopie du recommencement ponctue le discours de Fatma qui conclut alors par l'ultime dépassement qui vient parachever la dynamique politique du cycle: une fois la

vague venue, à la pleine lune mensuelle, il faut la saisir pour rejoindre le rivage, s'atteler à sa force: « Here comes the wave. See it approach, much higher than the others. Tighten the sails. Row like mad. And like a transporting force from inside the bowels of the earth, the wave, the very right wave, takes you over the coral reef ashore » (T 244). Le mouvement n'est plus contemplatif, ici, mais s'associe à une véritable dynamique qui préside à la naissance d'un nouveau commencement. Fatma insistera sur ce point par le biais du jeu répétitif final: « A new beginning. And that's the end of my story, girl. A new beginning. With all the old experience in the boat » (T 244). Les deux phrases conclusives de *There is a Tide* accomplissent une démarche apologétique du concept de politique: le nouveau commencement joute la fin: « new beginning », « that's the end ». La fin et le commencement se retrouvent sur un même palier avec cette précision: le nouveau commencement s'appuie sur un ensemble d'expérience qui permet à ce nouveau départ d'accomplir un pas en avant. Nous avons, sur ces deux phrases, simultanément conjuguées l'image du cycle marquée à la fois par la fin et le commencement et l'image du politique en tant que mouvement axé vers le dépassement de la situation passée, « the old experience » devenu socle d'un nouveau départ.

Si *There is a Tide* s'achève sur une mise en scène volontaire et exhaustive du cycle politique, celle-ci ne serait pas complète sans une allusion à cet autre « monde » que Collen prend le soin d'exposer dans son roman. Il s'agit du monde bourgeois du psychiatre, hanté par le souci de l'autarcie, de la domination matérielle ou encore par une obsession phénotypique qui trahit une souffrance identitaire profonde. Le psychiatre intervient pour la première fois au chapitre six: il parle de son succès matériel mais déjà, une sorte de cloisonnement malsain joute à la fois son univers familial et professionnel. Très vite, le psychiatre évoque aussi la dimension relationnelle de son existence: il cherche à enfermer les siens (mère, beau-père) et fait le point sur une relation catastrophique avec une mulâtresse déchue, Françoise, qui finit par devenir infanticide avant d'être enfermée à l'hôpital où exerce le psychiatre. De maîtresse, elle passe à simple sujet d'étude, observé à travers une vitre et dont le dédain pour la couleur de peau du psychiatre, issu de la communauté hindoue, l'aura conduite à sa perte.

Lorsque le psychiatre prend la parole pour la dernière fois, soit au chapitre trente-quatre, nous retrouvons l'image d'un cycle accompli mais, contrairement à la dimension évolutive qui se retrouve dans l'image du cycle rattachée à Fatma et à Shy, il s'agit ici d'un cycle avorté puisque régressif. Le miroir d'observation qui servait au psychiatre pour « étudier » ses

cas cliniques se retourne contre lui par un mimétisme inversé: il se retrouve littéralement de l'autre côté du miroir, observé, étudié par un ancien collègue qui devient son médecin traitant. L'enfermement qui caractérisait le psychiatre depuis le début du roman se retourne également contre lui: s'étant toujours acharné à obstruer le cours de la justice, à enfermer les siens, à enfermer ses patients ou à s'enfermer dans une perspective limitée à des considérations ethniques ou matérielles, il se retrouve à son tour enfermé à l'hôpital en attendant son transfert définitif à la prison de « Bo Basin ». Nous passons d'une demeure cossue à une prison sordide, de l'enfermement des autres à l'enfermement de soi. L'histoire du psychiatre se caractérise par une stérilité en opposition directe avec les perspectives d'évolution qui se rattachent à l'histoire de Shy. *There is a Tide* expose deux cycles: l'un complet et ouvert vers l'ailleurs et l'autre se contentant d'être un cruel reflet symétrique traduisant l'inversion ironique d'une situation condamnée à régresser. Au cycle ascensionnel par paliers évolutifs s'oppose un cycle en spirales descendantes.

Lorsque commence *The Rape of Sita*, Iqbal tente de gagner l'attention de son auditoire pour commencer la narration du viol de Sita. Raillé, il finit par obtenir gain de cause et clôt le premier chapitre sur une étrange phrase qui deviendra leitmotiv tout au long du roman: « *Iqbal was a man who thought he was a woman* » (ROS 11). La fin du roman, outre une synthèse thématique des principaux éléments soulevés par le viol de Sita et la condition féminine en général revient sur cette phrase d'Iqbal ; « *Iqbal was a man who thought he was a woman* » (ROS 265). Les dernières lignes reviennent à Iqbal et le lecteur ne peut s'empêcher de s'interroger sur la portée de cette phrase obsédante du narrateur. Iqbal revient, toujours par ce même jeu d'écho propre au cycle, au début du roman mais il ajoute très vite: « Progress has therefore been made » (ROS 265). Outre le renvoi au premier chapitre du roman, nous avons l'aveu d'un dépassement accompli: le cycle s'accompagne d'un facteur transcendant, quelque chose qui, s'appuyant sur une situation donnée dont le rappel est fait, est devenu, à la fin du roman, quelque chose d'autre. Ici, le « progrès » en question concerne cette étrange question de sexualité binaire qui caractérise Iqbal et qu'il semble enfin avoir atteint: « I am a man now. And I am a woman. Like we all will be » (ROS 265). Si Iqbal attribue cette volonté d'être à la fois homme et femme à une volonté d'égalité absolue, nous dirons également que *The Rape of Sita*, dans son allusion au cycle, accomplit un pas de plus que *There is a Tide*. Si le premier roman de Collen insiste sur la figure du cycle et du dépassement politique, ici, dans *The Rape of Sita*, le dépassement atteint une dimension mythique, grandiose. La phrase d'Iqbal, en fin de roman, renvoie à ce poème préliminaire qui parlait du temps cyclique, du

temps axé vers la recherche de cet Âge d'Or après l'ère destructrice de *Kâlî*. Plus précisément, la binarité sexuelle est ici une allusion directe à la « Personne-cosmique », *Parusha*, qui ne s'accomplit qu'à travers la conjonction simultanée des principes mâle et femelle: « La Personne-cosmique, *Parusha*, est l'aspect mâle, inactif, d'une dualité. C'est par sa contrepartie active ou femelle, appelée Nature (*Prakriti*), que la personne se manifeste. Personne et Nature sont des compléments inséparables, et toute forme de manifestation porte la signature de cette dualité »⁵⁰². Pour la pensée hindouiste, toute « manifestation », toute existence, repose sur ce principe de binarité, signe du véritable accomplissement, de « l'étance » véritable. Aussi, la quête cyclique d'Iqbal qui commence en début de roman et qui revient à la fin pour annoncer un début de manifestation de la « Personne-cosmique » marque le dépassement politique mais auréolé cette fois d'une dimension mythique.

Dans *Getting Rid of It*, la figure du cycle se dessine par le biais d'un motif singulier: un fœtus. Objet du départ du roman, il se caractérise au début comme problème majeur avant de devenir objet de cohésion. Une fois de plus, Collen place en écho le début et la fin de son roman et cela, sous divers aspects édifiants. Lorsque commence *Getting Rid of It*, Jumila, « invisible waif and stray » (GR 1) se dépêche d'aller trouver Goldilox Soo avec un sachet dégoulinant de sang, dont l'onomatopée « Drip » (GR 5) répétée à six reprises rappelle l'aspect sordide. Pressée, boitant, esquissant des mouvements saccadés dirigés par la peur d'être vue, Jumila retrouve son amie et toute deux se rendent alors à l'hôpital pour trouver la troisième protagoniste, Sadna. Les premières pages du roman sont marquées par la peur, les interrogations et la colère. Enfin, le roman peut démarrer avec cet objectif ultime: « to bury the damn thing » (GR 16). Le fœtus n'est plus un enfant décédé mais un problème pressant dont il faut se débarrasser au plus vite et sans laisser de trace. À la fin du roman, nous retrouvons un mouvement contraire à celui du début: les trois amies sont ensemble et elles dansent, esquissant d'harmonieux mouvements sensés les libérer des angoisses de cette journée: « They conjured up the depths of their being and the sources of their life » (GR 210). La danse de chacune des trois femmes, unies par une indéfectible amitié autour d'un même dilemme vient en opposition au mouvement de panique du début: fragmentées, désunies, paniquées, les trois femmes semblent à présent réconciliées avec elles-mêmes. Mais le plus important demeure la nouvelle vision qu'acquiert le fœtus mort: il n'est plus un problème, une tare, il est devenu objet d'unité et pour s'en débarrasser, un quatrième personnage, Nani, propose de le planter: « Can we plant it now ? » (GR 211). Le fœtus n'est plus un détrit

⁵⁰² Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op cit, p. 83.

mais se voit rattaché à la vie: il sera planté sous un arbre à pain. Le fœtus, en étant rattaché à l'image de l'arbre retrouve sa symbolique de vie. Il n'est plus le centre d'une spirale infernale mais le centre d'un recommencement, d'une libération acquise grâce aux diverses prises de conscience auxquelles il aura amené les trois femmes. Ici, le cycle est accompli, il est question d'équilibre. Quatre personnages (la symbolique du chiffre quatre induisant ici une impression d'équilibre et de solidité), Jumila, Goldilox, Sadna et Nani autour d'un cinquième petit personnage appartenant à un autre monde, à un monde qui dépasse les quatre femmes. La fin du roman reprend les éléments du début afin de mettre en avant un mouvement de dépassement: les peurs sont dépassées, les passés conjurés et la vie est désormais à l'honneur, supplantant l'image de mort du début. « *The Boy Who Won't Speak* » qui est désormais bien identifié comme « Tibye » se remet à parler alors que les jumeaux de Sadna deviennent à la fois un gage d'amitié et un retour à la vie de la petite fille décédée: elle propose à Jumila de prendre un de ses enfants. La boucle de *Getting Rid of It* est enfin bouclée lorsque la vie dépasse les images de mort et de souffrance qui jalonnent tout le roman, le cycle est celui d'un passage entre deux étapes: la mort et les tableaux qui l'accompagnent et la vie avec la domination d'images positives et ascensionnelles que cristallise la fin du roman.

Par ailleurs, la structure en cycle se veut un trait inhérent au genre du *Bildungsroman* que nous avons déjà préalablement identifié comme étant le genre sur lequel Collen calque la narration de son roman *Boy*. Pour rappel, le *Bildungsroman* en tant que roman initiatique obéit à des critères schématiques types dont le départ, puis le retour du héros dans son univers initial fait partie: Krish Burton quitte son espace familial pour y revenir à la fin du roman après maintes tribulations. Le marquage cyclique intervient donc comme une sorte de jeu de miroir inversé où la situation initiale est rappelée tout en étant inversée pour indiquer l'accomplissement du dépassement de la situation initiale du héros. Ce « dépassement » intervient dans *Boy* à plusieurs niveaux: il s'agit du dépassement de la situation spatio-temporelle de Krish, du dépassement identitaire qu'accomplit le protagoniste ainsi que le dépassement d'une désillusion initiale qui marque un changement de perception acquise par le héros des suites de son aventure.

L'espace de Krish est, au commencement du roman, celui du giron familial, un espace clos scindé de toute liberté. En effet, le roman prend soin d'indiquer une dichotomie entre l'espace de Krish et un espace « extérieur » dont les relents de liberté renvoient Krish à une frustration latente: « When she isn't making a racket with her bangles, our house is a silent

place. Too quiet, if you ask me. Sickly quiet. Deadly quiet. I don't know why it's like that » (B 2). Krish aspire à une liberté physique totale qui se traduit à la fois par son aspiration au suicide: « Naked I see myself, as I open the desk drawer in front of me. Inside I find a snake of turquoise-coloured rope » (B 5) et son rejet du monde extérieur: « 'Shut your fucking mouth !' I reply to the bird » (B 7). La fin du roman opère un basculement de cette situation spatio-temporelle du départ: Krish, entouré de ses nouveaux amis, œuvre désormais pleinement pour la liberté. Il fait partie d'un mouvement de résistance et participe aux rassemblements: l'univers extérieur lui est connu, il sert de point de rencontre mais aussi de terrain d'épanouissement. À l'univers carcéral qu'incarne le giron familial vient s'opposer un univers pétri de liberté: « I look at my Baya running shoes. I, who don't yet know my own direction. Or do I ? » (B 198). L'interrogation finale parachève de conclure le roman sur une note de liberté qui se traduit par ce dernier marquage interrogatif lancé au lecteur et dénué de toute réponse définitive. Le cycle, en plus de faire boucle accomplit un ultime mouvement politique à travers la non-clôture du roman par le biais de cette interrogation lancée en guise de conclusion. Par ailleurs, celle qui incarnait l'espace clos de l'univers familial, cette mère qui nourrit à la main son fils adolescent —« She feeds me. What d'you think of that ? » (B 3) —devient une alliée: « And then suddenly she looks at me, right at me. And she sees me. 'Yes, we must talk, Krish. We must talk.' » (B 196). Cette phrase vient en opposition directe avec l'effacement identitaire que la mère de Krish lui inflige au départ: « If you ask me, she can't actually *see* me. She looks right past. Or right through » (B 3). Celle qui incarnait la clôture de l'espace personnel de Krish lui ouvre subitement la possibilité d'un autre cadre spatial: le jeune homme se met à exister et se dit happé par ce monde extérieur qui lui est désormais allié et favorable: « I can't believe my ears. The fact that the words are said by him. By her. In my presence. As I breathe in, taking the world inside me and feeling it spread into out into my arms and hands, into my legs and feet » (B 196). Krish ayant dépassé un cadre spatial clos accède simultanément à un nouveau regard sur le « temps ». Il est désormais inclus dans la marche sociale du temps: il est acteur de son temps et ne le subit plus derrière les fenêtres d'un cadre familial oppressant.

Alors que la barrière spatio-temporelle vole en éclat, Krish passe de l'état de « garçon » à celui de jeune homme. Le roman s'ouvre avec une phrase qui place la question identitaire au cœur du roman: « At home they call me 'Boy' » (B 1). Nous apprendrons très vite que cette appellation ne satisfait pas Krish qui se révolte contre elle: « 'Boy !' *Don't you ever call me that again !* » (B 5). À la fin du roman, la boucle identitaire est bouclée: Krish

accède à un nouveau palier de son développement et se sait désormais « jeune homme »: « No eating holes in my T-shirts any more,' I warn. 'I'm a man now, so watch out !' » (B 197). À cette identité figée qui accompagne l'espace clos familial que Krish métaphorise en une peinture stérile, «But let me give you the picture first » (B 1) vient s'opposer une identité axée vers l'ailleurs: Krish s'est approprié les chaussures de ce frère tant admiré dont le seul nom rappelle au jeune homme des notions telles que la liberté, la responsabilité et l'assurance. La fin du roman marque un basculement identitaire opéré par ce jeu symbolique des chaussures qui propulsent le héros vers un dépassement induit le complément « running ». Les chaussures de course viennent clore le roman sur une note de mouvement identitaire qui se refusera désormais à toute limite. En d'autres termes, le roman épouse les contours d'un élan de mouvement tout comme ces chaussures de course qui se veulent métaphoriques d'une tension vers une dynamique permanente et active vers l'ailleurs.

Enfin, la fin du roman *Boy* sera également indicative du mouvement cyclique qui accompagne la perception du héros du *Bildungsroman*. Frustré par son univers familial initial et par sa situation temporelle:

Or, if only I could be a something else instead of being me. Maybe a something huge and see through, something moving outwards, blowing up, distending, spreading out thinner and thinner like a bubble, out into the sky, then getting so thin that it turns into ether and it's gone. That kind of something (B 6).

Krish apprendra à voir le monde extérieur sous un jour réaliste et parfois dur. Néanmoins, il ne s'agit plus d'être un « quelque chose » d'évanescant, d'autre que soi sans toutefois pouvoir y poser une réelle définition. Le monde extérieur que Krish apprend à connaître au cours de son périple initiatique est un monde parfois dur, difficilement acceptable. Changer d'identité c'est accepter cette part de désillusion et la dépasser. Ce n'est qu'à ce prix que le héros acquiert une autre identité, bien déterminée. Au rêve d'être quelque chose d'autre vient se substituer un accomplissement identitaire réaliste et bien défini. Au « something », à ce vague quelque chose qui semble attirer Krish au début du roman s'oppose une identité nouvelle aux paramètres définis: « I stand up high now. I feel my voice comes out strong when I talk. I join the people who laugh loud, who stride, who dare to hope » (B 196). Les rêves personnels du jeune homme s'ouvrent sur des rêves collectifs, sur des prises de position concrètes qui inscrivent le dépassement identitaire de Krish sur l'axe de la durée. L'individu aura dépassé sa désillusion ainsi que celle du monde extérieur pour entreprendre de mettre son identité au service du collectif. Le soi est dépassé et résolument tourné vers l'altérité politique.

Si *Boy* se calque sur l'héritage cyclique hérité de la schématique du *Bildungsroman*, *Mutiny* fait intervenir le cycle non pas seulement en tant que structure mais surtout en tant que mouvement à la fois ascendant et descendant rappelant le *topos* de la dépression tropicale, du gouffre cyclonique que Collen donne comme une des thématiques centrales de son roman. La structure de *Mutiny* opère par paliers réitératifs marqués, par exemple, par le martèlement de ces extraits de textes législatifs qui ponctuent le roman. La structure épouse de ce fait un aspect répétitif qui rappelle la marque du cycle. Les recettes récitées comme des formules ainsi que les diverses instances de prolepses et d'analepses que font intervenir les personnages pour parler de leurs expériences participent également du cycle.

Néanmoins, nous noterons que le cycle dans *Mutiny* est frappé d'un certain négativisme et pour nous en assurer, nous proposons de nous pencher sur une brève comparaison des deux instances textuelles les plus favorables à la perception de l'inscription cyclique: le début et la fin du roman. Au départ de *Mutiny*, nous avons une voix narrative, celle du personnage qui sera identifié plus tard comme Juna. Cette voix insiste sur une situation verrouillée autour d'une attente oppressante: « We lie in wait like snakes, to be honest (M 3). Cette première phrase donne le ton du roman et se voit rehaussée par l'enchaînement avec l'évocation d'un état d'esprit préoccupé et de la coprésence, dans un même monde, de deux parties oppositionnelles qui ne peuvent que résulter en un conflit: il y a d'une part les prisonnières et d'autre part les geôlières conjuguées dans un même espace. Cohabitation qui résonne déjà comme une fausse note. Si l'ensemble du roman œuvre pour tenter de fuir les murs de la prison, la fin du roman arrive en écho directe avec le commencement pour dire l'échec de la tentative. Une fois de plus, Juna est seule sur scène: « This time, of course, I have tools secreted all over the cell » (M 342). Tout recommence, l'attente est toujours là, l'impatience à agir également. Le cycle dans *Mutiny* semble avoir opéré un mouvement négatif, un mouvement de recul ayant emprisonné la situation dans un même carcan. Pourtant, les dernières lignes du roman sont incisives et parlent de violence contenue, d'une force latente, impossible à décourager: une fois de plus, le cycle ne se contente pas de rappeler un mouvement répétitif mais de s'inscrire dans une logique de dépassement inhérente au politique.

Ainsi, force est de constater que Collen se sert de l'image du cycle comme catalyseur politique et cela, sous diverses acceptions. Dans *There is a Tide*, le début et la fin du roman indiquent un parallèle inversé: les situations des protagonistes ont changé, sont dépassées. Ils

sont soit propulsés en avant ou happés par la régression. *The Rape of Sita* calque l'image du cycle sur le dépassement mythique: devenir homme et femme inscrit le mouvement cyclique du politique dans une dimension autre, surhumaine. Dans *Getting Rid of It* le cycle s'articule autour d'un motif: un fœtus, représentant du cycle de vie et de mort et qui ouvre le roman, lui donne un sens avant de le clore. Dans *Boy*, nous avons vu que l'image du cycle correspond à la schématique spécifique du *Bildungsroman* alors que *Mutiny*, tout comme *There is a Tide* sera une mise en écho du début et de la fin du roman tout en épousant un mouvement cyclique à la fois positif et négatif. Les deux forces contraires sont conjuguées comme par un souci de l'auteur de respecter les deux versants possibles de la nature, tout en indiquant que positif ou négatif, le mouvement, calqué sur la force cyclonique, reste un phénomène dont la réitération à l'infini est inéluctable. Le cycle, sous tous ces cas de figure rappelle le dépassement, maître-mot du politique, axe charnière des romans, les amorçant puis les refermant tout en leur laissant une optique d'ouverture toujours possible.

Les romans de Collen sont jalonnés d'images dont la récurrence nous aura permis de dégager une interprétation allant dans le sens de la liberté inhérente au politique. En effet, l'imagination, à la source d'une constellation d'associations par déplacement symbolique du sens est, en elle-même synonymique de liberté. Les images regroupées sous les appellations « dures » et « molles » nous auront permis de dégager la conclusion suivante: ce qui se refuse à la liberté d'une fusion semble condamner à périr. La liberté est le « but » ultime des images rattachées à la dureté ou la mollesse. Outre ces deux grands réseaux que nous avons dégagés, nous avons également rajouté l'image du cycle qui se veut être l'image la plus saillante parcourant les romans. Elle intervient sous différents jours et se décline sous la forme de cyclones, du cycle spirituel ou encore du cycle narratif. L'optique de ces images reste la même: dire l'évanescence et l'ouverture politique comme thématique de fond des romans.

Chapitre II. Manifestations de l'altérité: l'utopie, l'écriture et le mythe

Dans un souci de fusion entre militantisme politique et art, les romans de Collen expriment un mouvement de dépassement qui se traduit sous une pléthore de manifestations toutes soucieuses de traduire « l'autre », l'altérité comme axe charnière entre le politique et l'art. Outre l'altérité éthique dont nous avons déjà débattu et qui pousse l'être à se dépasser dans un souci d'autrui qui va de la solidarité à la souffrance partagée, l'altérité s'exprimera également sous d'autres jours, à la fois thématiques ou relatifs à la forme même de la narration. Ainsi, Collen fera intervenir « l'autre lieu » en faisant appel au genre littéraire de l'utopie mais également « l'autre sens » comme caractéristique inhérente de l'écriture. Par autre sens nous entendrons la béance qui se rattache à l'écriture, indicatrice d'une tension constante vers l'ailleurs ou pour reprendre les termes de Jacques Derrida: « elle [(l'écriture)] crée le sens en le consignait, en le confiant à une gravure, à un sillon, à un relief, à une surface que l'on veut transmissible à l'infini »⁵⁰³. Le sens reste ouvert, à l'image de ce « féminin » dérangeant, en butte à toute fixité:

« She » is Other. And « otherness » itself becomes dreadful- particularly the otherness of the female, whose powers have always been mysterious to men – and evocative of the mystery of existence itself. Like the infinite universe threatens to swallow the individual « like a speck, » the female, with her strange rythms, long acknowledged to have their chief affinities with the rythms of the natural (now a line) world, becomes a reminder of how much lies outside the grasp of man⁵⁰⁴.

L'écriture de Collen est une écriture rattachée au « féminin », concept sur lequel nous serons amenés à réfléchir. L'écriture relève du « secret » d'un reste à dire que Collen sait utiliser pour inscrire ses textes dans le dépassement politique. Enfin, l'autre sens, c'est aussi le recours à l'univers du mythe comme scène métaphorique sur lesquels les textes s'appuieront pour signaler la coprésence de deux scènes textuelles: l'une apparente, l'autre cachée, rejoignant la théorie de Derrida selon laquelle, par essence, l'écriture est métaphore.

⁵⁰³ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil, 1967, p. 24.

⁵⁰⁴ Susan Bordo, *The Flight to Objectivity essays on cartesianism and culture*, New York: State University of New York Press, 1987, p. 98.

i. L'Utopie ou l'autre lieu comme manifestation du politique

Si Collen en appelle à l'utopie, elle ne le fait que brièvement et, en l'occurrence dans un seul de ses textes, *There is a Tide*. Néanmoins, nous ne pouvons faire l'économie d'une réflexion autour de cette notion d'utopie pour voir en quoi son recours rajoute à l'articulation du politique et de l'art chez Collen. Nous proposerons dans un premier temps de poser quelques paramètres autour de la notion d'utopie avant de nous pencher sur l'application de la notion à *There is a Tide*⁵⁰⁵.

L'utopie trouve ses racines dans la pensée nostalgique qui habite les réflexions autour d'une humanité déchue de son « Âge d'Or » dont Hésiode fait l'apologie dans *Des travaux et des jours*⁵⁰⁶. L'homme serait passé, de par une faute originelle capitale, d'un Âge d'Or d'abondance et de félicité à un âge de fer de labeur et de déperdition. S'exprime ici l'aspiration de l'homme à la toute-puissance, à ce sein maternel loin des frustrations et de l'impuissance. L'utopie, pour reprendre les termes de Roger-Michel Allemand est un monde difficile à situer, « désirable, distinct de la réalité »⁵⁰⁷.

A cette esquisse d'un tableau idyllique aux relents nostalgique viendra se substituer l'utopie qui, refusant la tendance passéiste d'un idéal béat, préfère la notion de perfectibilité rattachée à la confiance dans l'avenir de l'homme. C'est l'*Utopie* de Thomas More⁵⁰⁸ qui institue l'idée d'une histoire alternative où l'homme reprendrait en main son destin et serait capable d'organiser son espace social de sorte à y créer un idéal désormais accessible. Un autre palier sémantique est accompli avec Rabelais lorsque le terme désigne un espace géographique imaginaire renvoyant à la possibilité d'un voyage, d'un déplacement vers un espace donné alors que *Le Dictionnaire de l'Académie française* donne, en 1762 une définition de l'utopie qui la rattache à un « genre littéraire » puisqu'il s'agirait d'un

⁵⁰⁵ Notion déjà abordée aux pp. 221-224 et traitée plus extensivement ici, comme annoncé.

⁵⁰⁶ Poème grec en hexamètres dactyliques datant vers la fin du VIII^e siècle av.J.-C. Hésiode y aborde l'histoire de Prométhée et de Pandore, des cinq races successives de l'humanité (or, argent, bronze, âge héroïque, fer), la fable du « faucon et du rossignol », la vision de la cité juste et de la cité opposée et la description des travaux agricoles promis au succès et à la richesse sous condition de labeur.

⁵⁰⁷ Roger-Michel Allemand, *L'Utopie*, Paris: Ellipses, 2005, p. 7.

⁵⁰⁸ *Utopia*, écrit en 1516 par Thomas More veut à la fois dire « pays de nulle part », *ou-topia* et « pays du bonheur », *eu-topia*, le mot étant simultanément rattaché à l'irréalité et à la tentative organisationnelle d'un État de perfection. L'évocation de la Cité idéale se fait plus précise mais le texte reste exclusivement rattaché au descriptif. Le narrateur, Hythlodée, fait un résumé succinct de ce qu'il a vu chez les Utopiens.

« gouvernement imaginaire »⁵⁰⁹, c'est-à-dire d'une organisation susceptible d'être décrite et définie. L'édition de 1798 rajoutera à l'aspect organisationnel et descriptif un aspect collectif: le « gouvernement imaginaire » aurait pour optique le bien de la collectivité. Ainsi, « l'acception de genre littéraire est donc conservée [...] mais avec un déplacement du sens pseudo-géographique vers la portée institutionnelle (« bonheur commun »), avec un sous-entendu politique »⁵¹⁰. Pour synthétiser, nous passons d'un idéal mythique des origines à une Cité idéale rattachée à la perspective d'un avenir meilleur pour enfin être plus précisément dans le schéma littéraire d'un espace géographique organisé autour d'un gouvernement et soucieux du bien-être collectif.

Au XIX^{ème} siècle le terme connaîtra une certaine déchéance qu'il doit à la connotation « d'impossibilité » qu'il comprend et que la pensée de gauche, sous la plume de Marx ou d'Engels dénoncera comme un idéalisme bourgeois, « un rêve de société construite comme une épure de géomètre par le seul effort de la raison. Ainsi se confirmait à gauche aussi, le sens de mythe, de chimère »⁵¹¹. Néanmoins, le marxisme tentera un mouvement contraire en cherchant à rattacher l'utopie à une nouvelle définition, celle d'une lutte des classes aboutissant sur le triomphe du prolétariat: si l'utopie doit « exister » c'est seulement dans cette perspective d'une lutte de classe marquant le triomphe de la classe prolétaire. Passé d'un état étiologique et apologétique, l'utopie devient de plus en plus humaniste, elle « propose une rédemption de l'homme par l'homme, née d'un sentiment tragique de l'histoire et de la volonté d'en diriger le cours. Recherche d'un bonheur actif, elle vise à donner une finalité terrestre à l'aventure humaine et témoigne d'une conscience sociologique en éveil »⁵¹².

Enfin, si nous devons tenter une définition de ce qui s'apparente désormais à un genre littéraire, nous verrions que, dans un premier temps, l'Utopie se caractérise par une certaine monotonie dont le texte de More se veut d'ailleurs représentatif. Purement descriptif, il n'y a ni intrigue, ni personnage, ni action, ni psychologie. Puis, graduellement, cette « platitude » textuelle se verra agrémentée d'un schéma type avec le départ d'un narrateur, son arrivée dans un espace géographique suite à un naufrage, sa découverte de ce qui est souvent une île utopique et son retour au pays au terme de son séjour. Cette utopie normative est en outre axée, dans un premier temps vers la collectivité plutôt que vers l'individu: « fonctionnant

⁵⁰⁹ Raymond Trousson, *d'Utopie et d'Utopiste*, Paris: l'Harmattan, 1998p. 18.

⁵¹⁰ Trousson, *op.cit.*, p. 9.

⁵¹¹ Trousson, *op.cit.*, p. 19.

⁵¹² Trousson, *op.cit.*, p. 24.

comme un système clos, cet univers définit, non un destin individuel, mais celui d'une collectivité, il est un tout organique et programmé dont chaque molécule réagit de manière identique »⁵¹³.

A cette programmation schématique et systémique viendra, vers le début du XX^{ème} siècle, se substituer une utopie tournée vers l'individu, c'est-à-dire vers l'expression d'une pensée autonome, perturbante, qui participe activement à l'élaboration de ce système idéale toujours capable de perfectibilité: l'homme réfléchit et juge le système qui l'entoure, la conscience sociale est à son apogée et n'hésite plus à être réfractaire, se détachant de l'aspect descriptif initial du genre utopique car:

Au lieu d'exprimer une passive béate admiration devant la société prétendue idéale, de se borner à être écho sonore et miroir réfléchissant, il [(le personnage)] s'affirme comme individualité qui refuse d'en accepter la pression, de renoncer à son autonomie pour une existence parcellaire: il devient conscience perturbante. L'utopie devient alors un genre pleinement romanesque en renonçant « à n'être qu'une image globale de perfection et où, par le biais de l'individu, elle réintègre l'humain »⁵¹⁴.

Les modèles utopiques abondent, chacun rivalisant d'originalité et organisé de sorte à communiquer un message différent.

Chez Collen, *There is Tide* mentionne l'an 2051, un futur idéal où les consciences sont libres et susceptibles de porter un jugement sur ce qui fut le passé, cet âge des ténèbres qui constitue le présent contextuel du roman. Le mouvement choisi par l'auteur est celui d'une plongée dans le futur à partir d'un présent qui se veut simultanément passé. L'axe du temps est bouleversé et ne sera pas sans rappeler, dans une certaine mesure *Le Monde tel qu'il sera* d'Emile Souvestre⁵¹⁵. Collen inverse la tendance et fait de son « utopie » un instant de critique par paliers: il s'agit de revenir sur le « passé », critiquer différents aspects qui ont tous trait à l'organisation sociale sans toutefois s'appesantir jamais sur le descriptif de ce futur idéal. Seule la critique compte et à travers elle la déduction de ce qui est idéal ou pas. Le lecteur sera seul juge de sorte à ce que la perspective individuelle reste le maître-mot de l'utopie ici.

⁵¹³ Trousson, *op.cit.*, p. 34.

⁵¹⁴ Trousson, *op.cit.*, p. 38.

⁵¹⁵ Publié en 1845, réédité e 1859 puis en 1871, *Le Monde tel qu'il sera* relate l'immersion de deux personnages, Maurice et son épouse, guidé par un personnage qui rappelle le diabolin de Lesage, Asmodée, dans un futur où tout « ce qui n'est pas fonctionnel a disparu ». Futur satirisé où les riches dominent les pauvres, où seul le travail compte et où aucune place n'est faite à la fantaisie, le roman de Souvestre est en opposition avec celui de Collen où le futur est idéalisé, totalement libéré du fonctionnel.

Le premier chapitre de *There is a Tide* arrive après deux « avant-propos », « *FOREWORD* » et « *FOREWORD BASED ON ANNUAL ADDRESS TO FINALS STUDENTS: YEAR 2051* » tandis que la phrase d'ouverture du premier avant-propos, détachée du reste du texte, annonce: « Impossible things happen » (T 1). Cette phrase place tout de suite le débat dans deux champs simultanés, à savoir, l'irréalité et la réhabilitation de cette irréalité. « Impossible » place le texte sous un jour chimérique alors que le verbe « happen » opère le mouvement inverse en transformant l'impossible en possible. Nous retrouvons ici la démarche marxiste consistant à s'appuyer sur l'utopie pour servir la cause d'un débat placé sous l'égide de la lutte des classes. Dans le premier avant-propos, Collen pose les bases propices à la dénonciation, notamment en se mettant à l'abri de la censure: « It isn't by me. And it isn't really by Koko Bi Panchoo, as you will soon find out [...] » (T 5), en situant le roman « *There is a Tide* » sur un axe temporel improbable: « *There is a Tide* was published in the year 2050 » (T 2) tout en soulignant que ce qui semble « impossible » peut être dépassé de sorte à ce que le texte épouse d'emblée le mouvement politique de dépassement.

Le deuxième avant-propos situera ce « dépassement » comme étant la tension induite par la lutte des classes. Les premières pages de *There is a Tide* veulent ainsi amorcer un débat centré autour d'une critique socio-politique avec pour toile de fond la préoccupation marxiste du triomphe du prolétariat sur la bourgeoisie. L'auteur nous projette, dans le deuxième avant-propos, en 2051 avec un narrateur, Jaya Ng Sang qui s'adresse à un public d'étudiant. Nous pouvons parler « d'Utopie » ici d'une part parce que nous retrouvons le motif de l'île improbable: « Island 249, in the 2nd Zone, then called Moris, an Island forming part of the Mauritian State » (T 9) où se déroule l'accomplissement de deux phénomènes exceptionnels: « CREATE (the revolution of 2031) and [...] IKLI (world language interface popularised only in 2029, just two years prior to CREATE) » (T 8). Par ailleurs, les pages d'ouverture de *There is a Tide* traduisent l'aspiration satisfaite à un futur prometteur qui caractérise l'Utopie au XX^{ème} siècle par opposition à l'Utopie d'aspiration passéiste des origines tout en se détachant de l'aspect purement descriptif du genre. En effet, si Collen commence son deuxième avant-propos par une brève description de ce temps futur idéalisé: « Your education is already rich. This year, your final year, is the year of enjoyment, of the luxury of learning, of experiencing knowledge and wisdom and insights » (T 6), le texte enchaîne rapidement avec ce qui constitue l'essentiel du débat, à savoir la critique de ces « Second Dark Ages ».

Le « futur » utopique ne trouvera sa « description » qu'en filigrane des différents paliers dénonciateurs qu'enchaîne le narrateur: c'est en décrivant ces temps difficiles « difficult times » (T 7) que nous comprenons, entre les lignes, que l'époque future de 2051 est une ère propice ayant dépassé toutes les erreurs du passé. Il ne s'agit donc pas d'une simple description normative d'un futur idéal mais bien d'une critique incisive de la société de 1990. Cette critique, nous le comprenons, convergera vers une orientation générale de la lutte des classes. *There is a Tide*, nous dit le narrateur, est une compilation de témoignages provenant d'une sage-femme et conteuse, Fatma, d'une employée d'usine, Shy et d'un psychiatre. Nous avons, conjugués, deux approches dans un même roman: celle du petit peuple à travers Fatma et Shy et celle d'un bourgeois.

Déjà, le texte dessine timidement un parti-pris en soulignant que le psychiatre parlera, à travers les notes de son journal, de sa vie privée, « private life » (T 7), les guillemets indiquant, par le biais d'un jeu graphique, la catégorie à part à laquelle le psychiatre appartient. Sa « vie privée » ne concerne que lui, c'est l'individu placé en marge de la collectivité qui se signale de surcroît en s'exprimant en anglais: « He wrote in English ». Le roman opère ici un bref rappel du leitmotiv colonialiste: l'anglais est la langue de l'opresseur et son utilisation est dommageable: « unfortunately Koko Bi Panchoo had to use English translations of the tape recording of Fatma's story, and a translation into English of his patient's note » (T 8). Néanmoins, l'aspiration première de ce deuxième avant-propos reste résolument axé vers le dépassement: d'une part, le créole sera amené à triompher avec la survivance future de IKLI de sorte que la phase de recours à l'anglais ne soit que temporaire. L'homme replacé au centre de toute maîtrise formera un tout avec les éléments naturels. Les cyclones, dans le futur, ne sont plus des phénomènes atmosphériques à occurrence arbitraire mais trouvent un lien direct avec la psychologie de l'homme: « It didn't strike anyone that people's reality defines the effects of a cyclone » (T -10). L'homme atteint la dimension de surhomme au contrôle des éléments et capable de dépasser cet état d'ignorance, ces « Second Dark Ages » qui, somme toute, ne sont que transitoirs. La présentation d'un futur éclairé traduit la confiance humaniste du texte dans la capacité de l'homme et plus spécifique du prolétaire à dépasser sa condition sociale.

Le chapitre 17 confirmera la démarche non-descriptive de l'utopie dans *There is a Tide* qui déroge, de ce fait, à l'utopie normative avec la présence de schémas actantiels types ou de tableaux figés dans un idéal imaginaire. L'utopie dont il est question ici se réfère à une

ère futuriste tout en amorçant un regroupement critique autour de thématiques politico-sociales à partir d'un espace-temps passé.

L'utopie dans *There is a Tide* se veut réformatrice et s'appuie sur l'histoire pour solliciter, par le biais de paliers thématiques, un mouvement de dépassement de ce qui ne fonctionne pas en 1990. Nous retrouvons là la démarche marxiste visant à la reprise en main par l'homme prolétaire de son destin, démarche jumelée avec un optimisme caractéristique de l'utopie moderne qui revendique la capacité de l'homme à dépasser sa situation. L'aspect politique de l'utopie est très justement ce qui la lie à cet optimisme à la fois réfractaire et évolutif. Collen signale sa confiance en l'accomplissement de l'homme de par la mention même de cette utopie de 2015 qui indique que toutes les tares relevées à partir de 1990 sont désormais franchies: l'utopie signale en quelque sorte l'accomplissement du politique.

Si le chapitre 17 commence avec l'intention du narrateur de parler de 2051: « I want to speak to the reader of the year 2051 » (T 126), le texte opère, dès la phrase suivante un changement d'orientation: « I want to explain what it was like prior to CREATE and even to IKLI » (T 126). Nous noterons qu'il ne s'agit donc plus de « parler » de 2051 mais de cette époque avant CREATE et IKLI, c'est-à-dire des années 1990. Ce sera du passé dont il sera question et non d'une description idyllique du futur. Ce n'est que par rapport à un passé sombre et difficile que le futur utopique ne pourra se dessiner, en filigrane, sans jamais être exposé par le texte.

Un survol du chapitre 17 permet au lecteur attentif de dégager trois grands axes thématiques qui segmentent ce qui s'apparente à une étude critique des années 1990. Il y a, d'une part, la perversion du travail qui aura dérivé en esclavage prolétaire, réduisant le peuple à un état de servitude physique et intellectuel. Puis, le texte enchaîne avec la langue créole, péjorative en 1990 et dont l'usage est soit proscrit, soit synonymique d'infériorité: la langue est présenté comme un outil de distinction entre classes sociales et de limitation de la liberté d'expression individuelle. Enfin, dans un troisième temps, le texte mentionne une révolution politique du nom de CREATE qui intervient lorsque l'homme acquiert suffisamment de confiance en lui pour reprendre en main son destin et affirmer sa volonté de réformer les principaux axes sociaux à l'instar de l'éducation, des arts, de la médecine ou encore de l'économie.

L'esclavage du prolétariat est attribuable à un système de domination opéré par la classe dominante que le texte critique d'emblée: « It is obvious that they would have difficulty in *seeing* how unpleasant even their own miserable lives were estranged as they were from their fellow creatures » (T 126). Le « they », pronom dépersonnalisé, se réfère aux individus aux commandes du système social, scindé de la majorité. L'organisation socio-politique tourne autour de la domination et de l'asservissement du peuple par le jeu d'un classement systémique déshumanisé: « there was already 'Rent-a-Man,' selling slave labour to the elected municipalities [...] » (T 127) et que le texte finit par identifier clairement comme étant une forme d'esclavage des temps modernes: « public funds [...] were used for renting slave labour for all sorts of tasks, even for cleaning the streets and the beaches » (T 127). À l'esclavage colonialiste vient se substituer un nouvel esclavage, « Second Slavery » incrusté dans le fonctionnement économique et ôtant à l'individu toute forme de dignité. Ainsi, Shy sera identifiée à une prostituée: « Shy, poor girl, had to sell her labour in a factory, just like a common prostitute [...] » (T 128). En ce qui concerne la classe bourgeoise, elle n'échappe pas non plus à l'esclavage qu'elle participe à exacerber: les intellectuels se vendent, monnaient leurs services. D'un point de vue plus global, l'ensemble de l'époque est prise en tenailles par ce que le texte appelle « market economy » (T 128) et qui se réfère au système de production capitaliste régissant l'ensemble des sociétés modernes: « there being free market, prices went right up as demand went up, and yet, the proponents of the free market complained like mad that prices were not controlled » (T 128).

Cette servitude, le narrateur l'attribuera essentiellement à un manque de clairvoyance, à une certaine ignorance: « I want to justify the innocence of many of those who were the actors of the Second Dark Ages: forgive them, for they knew not what they saw » (T 126). Le manque de savoir, l'aveuglement ou l'ignorance revêtent, dans l'utopie de *There is a Tide* une double acception: elle se veut à la fois la « raison » de l'esclavage physique et intellectuel du prolétariat tout en étant également l'espoir qui permettra à la situation d'évoluer. En effet, si le texte identifie l'ignorance, il dit également que le futur aura permis le dépassement de cette dernière: l'accomplissement futuriste de l'utopie trouve son aboutissement avec une prise de conscience qui aura eu lieu après les années 1990: « The ordinary people, those who worked for a living, plain people of the Second Dark Ages did not realise things that to everyone today are obvious » (T 127). L'emploi des verbes au passé ainsi que l'adverbe « obvious » indiquent qu'une évolution aura bien eu lieu: la libération de « l'esclavage moderne » passe par le savoir et la prise de conscience qui deviennent, en quelque sorte, les outils politiques de

« dépassement » d'un état transitoire: « You have to realize, you have to see, as well as to know » (T 129).

Par ailleurs, le narrateur du chapitre 17 se penchera également sur la question de la langue créole et plus précisément sur la connotation péjorative rattachée à celle-ci: « Kreol was considered by most people not to be a language, or should I say considered to be a non-language. Too much inherited loathing of Kreol from First Slavery » (T 130). À l'esclavage de l'époque colonialiste suit un esclavage intellectuel qui se caractérise par le déni d'une langue populaire et majoritaire: ceux qui parlent créole sont amenés à se sentir inférieurs grâce à un appareil propagandiste assidu dont le message idéologique, véhiculé par la bourgeoisie est de faire accepter au peuple l'infériorité de sa langue: « Imagine persuading people that their own language is inferior ? » (T 130). Par le biais de la langue, le prolétariat sera maintenu dans un état de conviction de son infériorité et ce n'est qu'en dépassant cet état que le futur idéal, présenté par le texte comme étant les années 2051, pourra s'accomplir. Une fois de plus, le texte se veut rassurant: cette prise de conscience autour de la problématique de la langue aura bien lieu et sera appelée « IKLI ». La prise de conscience et de confiance passe par le langage avant de s'étendre aux autres domaines.

En effet, une autre révolution suivra de près « IKLI ». Il s'agit de CREATE « Creative Revolution in Education, Arts, Therapy and Economy » (T 132). Une fois le peuple libéré de la croyance de son infériorité langagière, une révolution globale de tout le système politique et social aura lieu. Le « dépassement », axe de jonction entre le politique et l'utopie atteint sa pleine expansion et s'identifie comme un bien être généralisé, un bien être de l'homme à tous les plans. CREATE se veut une réhabilitation humaniste de la collectivité: une fois l'individu rassuré sur sa valeur, il peut se dépasser et dépasser cette servitude idéologique maintenue par la bourgeoisie et les appareils d'État dont l'outil phare est le maintien du peuple dans un état d'aveuglement intellectuel.

L'utopie dans *There is a Tide* annonce la survenance d'un futur gratifiant et le roman lui-même entendra démontrer le début de cette prise de conscience, le départ de cette volonté politique de dépassement que le narrateur associe à des tisons, à de timides souffles inducteurs d'un véritable mouvement de transcendance: « The aim of this book is to show these embers, or germs, or breaths, or mines, or sources » (T 133).

ii. Le politique ou la manifestation du féminin

Si nous devons situer *le* politique en tant que mouvement permanent, incessamment en quête de dépassement, en parallèle d'un concept, ce dernier serait sans conteste le féminin qui caractérise comme mouvement. Le féminin renvoie au politique lui-même, c'est-à-dire à cet « aboutissement » paradoxalement factice du processus politique. Après « l'événement » intervient une situation nouvelle qui elle-même relance l'ensemble du processus. Voici la « définition » qu'en donne Hélène Cixous tout en insistant sur le fait d'une impossible définition. La femme, si elle devait répondre à la question « qui suis-je » dirait:

Qui
Invisible, étrange, secrète, dérobée, mystérieuse, noire, interdite
Suis-je
Est-ce que c'est moi, ce non-corps habillé, enveloppé de voiles, éloigné soigneusement, tenu à l'écart de l'Histoire, des transformations ...⁵¹⁶.

Pris dans un éternel mouvement d'être et de non-étance, au carrefour perpétuel de toute définition, le féminin est une « tentative » incessante, une échappée qui se refuse tout en s'amorçant. C'est cela même la définition de « l'Autre » qui caractérise à la fois le mouvement politique et le féminin: « Qu'est-ce que c'est l' « Autre » ? S'il est vraiment « l'autre », alors on n'a rien à dire, ce n'est pas théorisable. *L'autre* m'échappe. Il est ailleurs, dehors, autre absolument »⁵¹⁷. Ainsi, la femme, caractérisée par sa « non-étance » trouve en cette même « non-étance » la capacité d'exister par un éternel jeu de différence, de reste à dire: « c'est ce jeu éthique de l' « entre » que Derrida nomme précisément le féminin. Le féminin appartient à l'abstrait, se déroband à toute objectivité comme le souligne Susan Bordo:

« She » is Other. And « otherness » itself becomes dreadful— particularly the otherness of the female, whose powers have always been mysterious to men —and evocative of the mystery of existence itself. Like the infinite universe threatens to swallow the individual « like a speck, » the female, with her strange rythms, long acknowledged to have their chief affinities with the rythms of the natural (now a line) world, becomes a reminder of how much lies outside the grasp of man⁵¹⁸.

Les « traces » du féminin se distinguent donc de l'inscription de l'opposition binaire qui caractérise la position féministe et dont un raccourci pourrait s'entendre comme l'opposition entre homme et femme. Le féminin se présente chez Collen de façon filigranée, subtile, rejoignant les contours du féminin qui relèvent des mêmes principes d'absence et de subtilité.

⁵¹⁶ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris: Galilée, 2010, p. 83.

⁵¹⁷ Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, op.cit., p. 86.

⁵¹⁸ Bordo, op.cit., p. 111.

L'écriture féminine émerge comme un propre de la femme, contestant la « tradition phallogénique »⁵¹⁹ littéraire en faisant émerger la voix de la femme par un processus démocratique de prise de parole des « sans voix » : « Il faut qu'elle s'écrive parce que c'est l'invention d'une écriture *neuve, insurgée* qui, dans le moment de sa libération, lui permettra d'effectuer les ruptures et les transformations indispensables dans son histoire... »⁵²⁰.

Ce jeu d'ouverture, de reste, du différé incessant que nous assimilerons tantôt au cycle, tantôt au temps voire à la danse en tant qu'immixtion du corps féminin pris dans le tourbillon d'un cycle expressif.

Ce cycle infini, ce reste à dire et à définir, Frédéric Regard l'assimile à une « chorégraphie », terme qu'il entérine d'emblée en l'associant à la notion d'écriture posant ainsi un parallèle entre féminin et écriture. C'est ce parallèle que nous proposons d'examiner en commençant par la réflexion de Regard à ce propos :

Il devient manifeste que ce [que] nous nommerons désormais « le féminin », par opposition à « la féminité », est cette opération stylistique par laquelle tous les signes de toute opposition changent de place, échangent leurs masques, s'articulent dans un croisement différentiel, et ce à l'infini, dans une chorégraphie étourdissante de l'écriture⁵²¹.

L'écriture, tout comme le féminin s'apparentent à une danse « dans ses tournoiements, pirouettes et enjambements ». Ainsi, si un point de jonction devait être dégagé entre le féminin et l'écriture, il serait à la fois le « mouvement » et la « transformation ». Mouvante comme un cycle, comme la femme, l'écriture est un trajet « véritablement transformationnel et performatif »⁵²², jouant avec les sens, toujours soumise à l'interprétation. L'écriture est « un excès, un étrange excès »⁵²³ tout comme la femme qui, pour Hélène Cixous « maintient la force productrice de l'autre, en particulier de l'autre femme. *En* elle, matricielle, berceuse-donneuse elle-même sa mère et son enfant, elle-même sa fille sœur »⁵²⁴.

En parallèle de la danse, nous avons une multitude de sons qui s'inscrivent dans les romans : des sons religieux, des sons parfois horribles, d'autres qui font sourire. Collen joue sur la sonorité pour conférer un rythme aux textes : les arrêter, captiver le lecteur. Le texte s'en va, s'arrête et repart comme une chorégraphie.

⁵¹⁹ Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, op.cit., p. 44.

⁵²⁰ Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, op.cit., p. 45.

⁵²¹ Regard, op.cit., p. 81.

⁵²² Regard, op.cit., p. 86.

⁵²³ Regard, op.cit., p. 87.

⁵²⁴ Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, op.cit., p. 48.

a) *The Rape of Sita, Getting Rid of It* et *Mutiny*: L'écriture au féminin à travers la récurrence de la thématique de la danse

Le rythme, la danse sont le « quatrième langage » de la femme. Son expression corporelle lui est exclusive: elle échappe à toute définition ou à toute interprétation masculine en s'affichant comme abstraction. La danse, par le jeu du corps rythmé rappelle le cycle, la création incessante: « The fourth language, for all females, young or old, cloistered or half-emancipated, remains that of the body: the body which...in trances, dances or vociferations, in fits of hope or despair, rebels, and unable to read or write, seeks some unknown shore as destination for its message of love »⁵²⁵. La danse rejoint ainsi le féminin car elle est l'expression de cette énergie première, la *Shakti*⁵²⁶. Elle servira de contrepouvoir au masculin étant l'énergie féminine manifestée sous sa forme rythmée. La danse se veut alors contre-discours au pouvoir phallogentrique, une aliénation du discours dominant, un mode alternatif d'expression que nous retrouverons dans *The Rape of Sita, Getting Rid of It* et *Mutiny*.

Nous proposons, dans un premier temps d'établir avec le tableau qui suit le répertoire succinct des occurrences de la danse dans trois romans de Lindsey Collen, à savoir, *The Rape of Sita, Getting Rid of It* et *Mutiny*. Nous verrons en quoi l'expression corporelle particulière qu'est la danse est une mise en exergue d'un contre-pouvoir, d'un discours dérogeant aux normes idéologiques instituées par l'ordre policier.

Roman	« Instant » de la danse	Interprétation
<i>The Rape of Sita</i>	« I am Time...born » (ROS 5)	La danse se manifeste ici sous forme de cycle répétitif représenté par l'expression poétique.
	« Put on a saree and dance, Iqbal the Umpire » (ROS 9)	La danse réservée à la femme
	« She began to dance a strange dance [...] In a round, an imaginary circle [...] victory » (ROS 28).	Danse de la colère symbolisant la victoire de Sita sur le patriarcat, sur le viol. La danse est synonyme d'un combat gagné ici.
<i>Getting Rid of It</i>	« The Queen paid for the dancing lessons twice a week but she sent Sadna there every afternoon to keep her off the streets » (GR 73).	Résistance à la déchéance sociale.

⁵²⁵ Nada Elia, *Trances, Dances and Vociferations: Agency and Resistance in African Women's Narratives*, New York: Garland Publishing, 2001, p. 1.

⁵²⁶ Énergie primordiale féminine dans la mythologie hindoue, la *Shakti* est l'essence dont émergent toutes les représentations divines féminines pour l'hindouïsme.

<i>Getting Rid of It</i>	« I want you to dance against the reef's threat...move » (GR 126).	Résistance à la déchéance sociale.
	« When Sadna danced, the first dance since the murder...in turn » (GR 126)	Résistance et conjuration de la mort de Sheeba et de sa mère.
	« Sadna put on her little red shoes [...] yourself » (GR 207-208).	La danse vectrice de cohésion, de langage intercommunautaire ; langage totalisant.
	« Then Goldilox stood up » (GR 208-209)	Conjuration de toutes les souffrances
	« And then Jumila got rid of the devils... » (GR 209)	Conjuration
	« They danced the whole night long... <i>Getting Rid of It</i> » (GR 210)	Conjuration
<i>Mutiny</i>	« Leila stands up and wobbles...wheel » (M 45)	Résistance

A travers les exemples succincts cités ci-dessus et que nous proposons d'étudier à présent avec plus de minutie, nous pouvons d'emblée poser une observation. La danse, outre le fait d'être exclusive à la femme —Iqbal dans *The Rape of Sita* se fait traiter de femme: « Put on a saree and dance... » (ROS 9)— traduit dans tous les cas son intervention chez Collen comme mouvement de colère et de résistance.

Nous avons choisi d'inclure dans nos exemples le poème liminaire de *The Rape of Sita* parce que le rythme propre au poème, son intensité qui cherche à manifester la déesse *Kâlî* rappelle une danse effrénée, haletante, qui donne le « la » du roman. Le « temps » qui parle par la bouche de *Kâlî* s'accompagne d'un rythme, d'un mouvement qui rappelle un martèlement. Le temps se veut agitation, menace, recommencement et femme. Le cycle en tant que mouvement inhérent à la danse est efficacement retranscrit à travers ces premières pages de *The Rape of Sita*.

Plus tard dans le roman, Sita se mettra aussi à danser à l'annonce des révoltes sur l'île de la Réunion: « The news that had come in was that the children, the poor little children, the poor little children of the Sodron had had enough. They have put their feet down. They have acted » (ROS 28). La danse se fonde ici dans l'acte de résistance, ce mouvement de révolte que Sita traduit en tournant violemment sur elle-même « *spiyaking* » (ROS 28). La danse devient ici cette « quatrième langue » dont parle Elia et que seule la femme semble comprendre: « Maybe she understood something that no-one else understood at the time. Certainly it has taken me a whole year » (ROS 28). La danse de Sita parle ici de résistance à la fois politique et personnelle. Le protagoniste semble percevoir, dans son inconscient, les vestiges d'un

souvenir terrible qui la pousse à cette danse de révolte visant à conjurer à la fois le souvenir du viol et les abus de la colonisation hantant l'histoire de la Réunion. Il y a, à travers la danse, fusion des abus personnel (le viol) et pluriel (la colonisation) de sorte que la danse s'inscrive effectivement comme un outil de dépassement: la situation personnelle s'assimile à une situation universelle dans un même mouvement vindicatif traduit par les cycles animés de la danse.

Néanmoins, le roman traduisant le mieux les aspects de la danse comme instance du politique chez Collen s'avère être *Getting Rid of It*.

Dans un premier temps, la danse s'annonce comme résistance à la déchéance sociale. La mère de Sadna, malgré son indigence, paye à sa fille des leçons de danse ainsi que des chaussures pour danser: elle veut la tenir éloignée du « trottoir ».

Puis, dans un deuxième temps, vient le mouvement de résistance contre la violence du patriarcat. À travers la danse que Rita commande à Sadna s'amorce toute la douleur des « menaces » pesant sur les femmes (« dance against the reef's threat » (GR 126)). L'adverbe « against » traduit bien le mouvement d'opposition alors que la falaise et la montagne sont la métaphore d'une force oppositionnelle colossale qui st le patriarcat. La danse devient également un moyen explicite, non plus seulement d'exprimer sa colère et sa résistance mais de conjurer une douleur profonde, enfouie: « When Sadna danced the first dance since the murder of the Queen and Sheeba [...] she danced with an intensity that frightened Rita, in turn » (GR 126). La danse se veut ici langage de connaissance, ce qu'Elia appelle « knowledge of their ancestry »⁵²⁷ et qui nécessite un contre-discours. Le lourd passé de Sadna se conjugue ici à la fois avec la souffrance de Rita, épouse maltraitée, et un autre souvenir plus enfoui: celui du passé esclavagiste de l'île réanimé ici à travers la symbolique de la montagne du Morne. Une fois de plus, la danse devient le point de jonction entre l'individu et le plus grand nombre: outil de dépassement, elle est outil politique.

Getting Rid of It offrira une véritable apologie de la danse en tant qu'outil synthétique de résistance, de cohésion intercommunautaire ou de conjuration. En fin de roman, juste avant la délivrance finale qui se matérialise par l'enterrement rituel du fœtus mort, les trois femmes se mettent à danser et le roman accorde une large part descriptive à cet instant libérateur qui commence avec la danse de Sadna. Lorsque Sadna Joyna prend ses

⁵²⁷ Elia, *op.cit.*

petits souliers rouges pour danser, intervient la thématique de l'inter communautarisme: « These were her shoes and could be anyone's shoes for the making, everyone's shoes for the learning how to make your own shoes » (GR 207). La danse devient un dérivatif pour mettre en avant l'idéal de la cohésion sociale: elle peut être le fait de tous et l'harmonie des mouvements se veut métaphorique d'une harmonie sociale désirée: « everyone's shoes for the learning how to make your own shoes » (GR 207). Unis par un même destin mais aussi par un même passé, la danse de Sadna devient l'occasion pour l'auteur de mettre en avant la nécessité de la connaissance: « The shoes of life in the past, re-learned in the present, and handed by word of mouth, down to the future. But to learn to dance you have to dance yourself » (GR 207-208). Apprendre à danser devient la métaphore de la connaissance ancestrale à la base de l'exercice d'un contre-pouvoir efficace. Bien sûr, la danse de Sadna est aussi exutoire: elle conjure la douleur de la mort de sa famille avant d'achever son épisode de danse sur la thématique de la création: « she danced of the Orient meeting the Occident [...] of mother meeting twins in her loins » (GR 208). La danse de Sadna, à travers la mention de la conception de ses enfants atteint le paroxysme conjonctif et harmonisateur. À partir de fragments, de savoirs, de douleurs, de cellules, la danse crée et organise toujours dans une optique de dépassement d'un état initial. Sadna danse et « rejoue » tout le roman. Sa danse vise à exprimer les souffrances, les joies et l'espoir:

These were things that she'd shut in just as tight as she had shut in the red ballet shoes [...]. She let them out. Let them all hang out. She danced of the Orient meeting the Occident, of the sun meeting the moon, of the sea meeting the land, of the horizon meeting the sky, of human meeting animal, of mother meeting twins in her loins, fathered by the mountain and the reef, she danced for the healer healing the sick, for the old initiating the young, for the living meeting the dead. She danced for Jumila's lost child (GR 208).

La danse de Sadna parle ici d'excès, de débordements et de mélanges. De même, la narration danse « cette chorégraphie [qui] n'est rien d'autre que le féminin à l'œuvre, le féminin s'opérant lui-même dans ce travail « hyménal » qui voit les genres changer, les positions se renverser, les mouvements se conjoindre autour d'un foyer absent [...] »⁵²⁸.

Lorsque Goldilox Soo se met à danser, elle conjure son passé douloureux qui, sur un paragraphe, le temps de la danse, est rappelé par fragments: « Invaded. Impregnated, her tummy swelled out in the dance. Digging, digging, trying to hide a first foetus. Found out. Ejected » (GR 208). La « vie » de Goldilox, les épisodes difficiles sont juxtaposés pour donner un effet de saccade rappelant le rythme d'une danse agitée. Lorsqu'elle se met enfin à

⁵²⁸ Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, op.cit., p. 4.

danser à la mémoire de Sara: « Goldilox Soo rose in a memory dance to Sara » (GR 209), le mouvement s'apaise et revêt les caractéristiques harmonisatrices de la danse: elle fusionne avec l'esprit de Sara, le ramène à la vie, transcendant les frontières de la mort. La danse devient alors sensuelle et éveille des sensations olfactives, gustatives et visuelles: « people said they smelt incense and saw soft cotton cloth and on their palates came the taste of Bombay sweets just watching her dancing like that » (GR 209). La sensualité de l'amour entre femme est rappelée ici: Sara et Goldilox Soo fusionnent à nouveau par le biais de la danse.

Le mot est alors lâché lors de la danse de Jumila qui commence avec ces termes: « And then Jumila got rid of the devils in her, dancing one light foot, one heavy foot, one foot light, one foot heavy, the live child she had lost who was with her past husband and The Boy Who Won't Speak and the dead foetus » (GR 209). Avec la danse, c'est tout le roman qui trouve son sens: « *Getting Rid of It* ». L'aspect exutoire de la danse fusionne avec celui du titre alors que la suite de la phrase: « one light foot, one heavy foot, one foot light, one foot heavy » (GR 209) renvoie au début du roman, de sorte à rappeler l'image du cycle.

La danse de Jumila devient de plus en plus intense: « faster and faster wider and wilder and wilder lower and lower the others playing the *ravann* faster hitting the *dolok* [...] » (GR 209). L'effet accumulateur des sonorités et des rythmes couplé à l'absence subit de ponctuation confèrent à la danse de Jumila un caractère intense et vindicatif. Une fois de plus, elle dépasse le simple cadre individuel et sa danse se veut exutoire de souffrances universelles: « she danced against the past for taking the little children », « she danced, against the hypocrites and the liars and the pillars of the state », « Dancing for women to live », « Dancing for women to love », For the love of all creatures all living things and all matter » (GR 210). La danse est explicitement dirigée à l'encontre de l'État, les piliers idéologiques et se veut ici universalisante. L'aspect politique de la danse atteint ici son apogée avec la conjonction des aspects oppositionnels et la résultante harmonisatrice qui suit l'affrontement issu de la danse. Le roman atteint ici sa complétude cyclique permettant enfin d'amorcer sa conclusion: « They danced, getting rid of it » (GR 210). À travers la transe et les vociférations accompagnant la danse des trois protagonistes de *Getting Rid of It*, le roman dessine ses principaux contours qui reprennent l'opposition du masculin et du féminin, la lutte contre l'état et la recherche d'harmonie qui reste une quête dans la réalité et qui se veut assouvie à travers la danse libératrice, éternel mouvement politique.

Dans *Mutiny*, les interventions de la danse sont plus discrètes et moins significatives. Elles seront d'ordre symbolique. Si Leila esquisse un mouvement de danse en prison qui lui permet, le temps d'une mise en scène de se propulser hors des murs de la prison, la « danse » la plus probante dans *Mutiny* est celle des éléments. C'est à travers le cyclone, cycles de vent constants et rythmant le roman que la danse se manifeste le mieux. Les trois femmes épousent alors les « conditions » des deux cyclones qui arrivent et calquent leur mouvement de libération, leur évasion, sur l'arrivée de la tempête. Prises en plein milieu des vents déchaînés, les prisonnières fusionnent avec les éléments et la libération dure le temps du passage cyclonique pour se désamorcer avec le retour du calme. Femme, cyclone et libération se trouvent indissociablement liés dans *Mutiny*.

b) *The Rape of Sita, Getting Rid of It* et *Mutiny*: les sonorités accompagnant la thématique de la danse

Accompagnant le mouvement de la danse, mouvement que nous avons identifié comme axé vers le dépassement (d'une douleur, d'une situation, d'un état), pléthore de « sonorités » se déclinent sous des jours divers. Ce que nous appelons « sonorités » regroupe les manifestations périphériques aux textes et qui impliquent un bruit, un mouvement, un son particulier. Parmi ces manifestations, nous proposons, par exemple d'inclure les bribes de poème, les chants, les interruptions diverses à l'instar des recettes, toutes ces interruptions métaleptiques, « hors texte », parfois soulignées par la graphie spécifique qui est l'italique.

L'intervention « sonore » la plus saillante dans *The Rape of Sita* serait, à notre sens, ce son d'ouverture intervenant dans le poème liminaire, à savoir la formule mentale dite, *mantra*, « Om » (ROS 5) qui vient se rajouter à la rythmique propre au vers poétique. « Om » ou plus exactement « Aum » pour l'hindouïsme, se réfère au premier son, à « la semence verbale de l'Immensité (Brahma-BIJA) ou formule-mentale-de-la-connaissance-de-l'immensité (Brahma-vidya-mantra) »⁵²⁹. « Aum » traduit l'acceptation: « ce mantra est aussi appelé « le passeur [...] Il est considéré comme la source de tous les mantras »⁵³⁰. « Aum » représente l'être unique qui supporte l'espace, le temps et la forme et intervient sous forme de répétitions incessantes. Répété à l'infini, cette formule mentale constitue le schéma abstrait, permanent et indestructible de toute chose. C'est à partir de ces « formules-mentales » que le prophète

⁵²⁹ Alain Daniélou, *Mythes et dieux de l'Inde*, Paris: Editions du Rocher, 1992, p. 507.

⁵³⁰ *Ibid.*

Manu⁵³¹ enseigna le langage primordial: « le langage qu'enseigna Manu est le langage primordial, le vrai, l'éternel langage duquel proviennent les racines des mots de toutes les langues »⁵³². La répétition des « formules-mentales » d'un *mantra* propulse l'ascète vers l'ailleurs, c'est la parole de la divinité. En citant « Om », l'auteur inscrit son poème dans la lignée des *mantras*, répétitions sonores des dévots les amenant à l'état de transe et au contact avec la divinité. Ici, le son qui s'avère de surcroît être le son originel, induit une fois de plus la notion de dépassement.

Par ailleurs, la scène phare de *The Rape of Sita*, en l'occurrence la scène du viol, est ponctuée de références intertextuelles en référence au poème de Shakespeare, *The Rape of Lucrece*. Ces interruptions répétées « rythment » la scène du viol rehaussant tantôt son intensité, tantôt sa violence et s'apparentent ainsi au mouvement itératif d'une danse.

Getting Rid of It s'ouvre avec cette troublante sonorité « drip, drip, drip » évoquant le sang qui s'écoule du sac de Jumila. Répété en deux fois, c'est bien ce « drip, drip, drip » qui tisse le mouvement de l'ensemble du roman placé sous le signe de la mort. En effet, un véritable chassé-croisé de décès répétés rythme le roman, véritable danse morbide qui culmine avec l'ultime danse, celle de la conjuration de la mort, des souffrances et des injustices sociales qui ont ponctué le roman.

Outre la sonorité interjective « drip, drip, drip », un autre exemple de « débordement » sonore contribuant à instituer une rythmique textuelle sera l'inclusion de recettes à l'instar de la recette « dhal » de Liz, léguée à Jumila dans *Getting Rid of It*. L'intervention de recettes jalonnent la plupart des textes de Collen et sont toujours le fait de femmes. Qu'il s'agisse de Fatma dans *There is a Tide* ou des recettes répétées par les prisonnières dans *Mutiny* pour tromper la faim, le récit de recettes s'apparente au récit poétique. Il interrompt le texte pour signaler la voix de la femme, la présence féminine qui prend le dessus.

Peu de temps après la recette laissée à Jumila, Liz lui écrit un poème: « Sea Change » (GR 92-93) dont le titre évoque déjà un rythme particulier, à la fois doux et menaçant: le mouvement de la marée auquel Collen aura déjà dédié un roman entier. À

⁵³¹ Dans la mythologie hindoue, Manu est considéré comme le géniteur de l'humanité (l'homme premier). À l'instar de Noé dans l'Ancien Testament de la mythologie chrétienne, Manu fut sauvé d'un déluge. À la suite de cela, il façonna une femme dont il eut des enfants, sauvant ainsi l'humanité de l'extinction.

⁵³² Daniélou, *op.cit.*, p. 501.

l'instar du poème liminaire de *The Rape of Sita*, « Sea Change » évoque le changement, le cycle, à la fois vecteur de renouveau mais aussi de mort: « slackened between two worlds, they wait/ For their old/ And their sick/ To stop breathing to die » (GR 92). Le féminin, épousant les contours du cycle se dessine deux fois et de façon successive: une fois avec la recette et la deuxième fois avec le poème évoquant les fluctuations aquatiques. Ces deux instances d'un rythme féminin précèdent le passage ultime de la femme d'un monde à un autre. Trois courtes phrases signalées par la graphie italique annoncent le suicide de Liz: « *A red line pulls black/ Over the page, which hovers/ And then shivers* » (GR 96).

Enfin, dans *Getting Rid of It*, intervient une autre forme d'interruption, toujours signalée par une mise en retrait du texte et la graphie spécifique de l'italique. Lors de la rencontre à Kan Yolo en vue de discuter des problèmes sociaux, le texte s'ouvre sur ces lignes: « *...send the word to all the people in the land/ To every hill and mountain for the time is now at hand, / Light a fire* » (GR 156). Ces quelques lignes sont ensuite suivies de ce seul mot: « Time » (GR 156). Une fois de plus, le rythme du temps s'empare du texte pour, cette fois, signaler le temps où le peuple s'empare du pouvoir. Il s'agit ici du rythme historique de la théorie marxiste qui confère au roman un mouvement: « *Watch and wait/ Get ready for the signs* » (GR 157). Les mots éveillent l'action, sollicitent l'alerte. La société évolue, l'histoire bouge, à l'instar du corps mouvant et mutilé de la femme à la fois, comme le temps, porteuse de naissance et de mort.

L'ultime roman où interviennent les interruptions métaleptiques transcrivant un rythme (qu'il s'agisse de bribes poétiques, de recettes ou de comptines) sera *Mutiny*. Dans cet univers carcéral transcrivant métaphoriquement l'emprisonnement social de la femme prise au piège du patriarcat, trois femmes, trois « sorcières » s'agitent. Elles récitent des recettes comme des incantations autour d'un chaudron imaginaire. Elles conjurent ainsi la faim imposée par l'État qui les force au jeûne derrière les barreaux de la prison. Le rythme des recettes ponctuent leur existence et lui conservent un rythme en contre-pouvoir de la fixité vectrice de mort, imposée par la prison étatique. Outre les recettes, elles écrivent, racontent des histoires et se remémorent des comptines: « *Patience is a virtue/ Virtue is a grace/ Grace is a little girl/ Who didn't wash her face* » (M 89). Ces lignes tranchent le texte, lui offrent un rythme autre que celui voulu par les lois stériles intercalées par une sorte d'automatisme théorique rébarbatif, entre les chapitres du roman. Ces instants de fantaisie, ces lignes pleines de couleur, de sensations et parfois de pensées abstraites épousent l'abstraction que sont la

danse et la femme. Le corps dansant de la femme et le corps du texte ne forment plus qu'un, axé vers un même mouvement qui est celui du « temps ». Un mouvement induisant le dépassement, conjuguant les contraires, admettant l'abstraction, c'est-à-dire le mouvement du féminin, le mouvement du politique.

Le féminin étant cycle, une de ses expressions les plus manifestes sera la danse, le tourbillonnement physique accompagné de sons que Collen choisit d'inclure dans ses romans comme pour matérialiser le féminin. La danse invite le son qui appelle la poésie: ainsi, le temps devient poème dit par une femme et incarne l'infini. La danse se veut aussi résistance au langage dominant, au langage qui dicte les lois. L'abstraction des mouvements s'oppose à toute définition et à tout jalonnement patriarcal. Danser est l'exclusivité de la femme dans les romans de Collen. Elle y trouve un moyen de solidarité, de conjonction des forces et d'expiation de ses souffrances. Les textes eux-mêmes sont rythmés, ponctués par des sons que nous avons relevés et qui confèrent une dynamique féminine à l'écriture.

iii. Le mythe ou l'expression du politique

S'il doit être question de transcendance, d'altérité ou par synonymie de « féminin », nous ne pouvons faire l'impasse sur la part accordée au « mythe » dans les romans de Collen. Nous axerons cette approche du mythe dans les romans autour du panthéon hindou présent essentiellement à travers le jeu d'une onomastique récurrente dans *The Rape of Sita*.

C'est dans le sillage de cet aspect du multiple, de cette « jouissance sémiotique » du « don d'altérité », du mouvant, du mobile, du fluide, autant de traits constituant la formule d'un « rythme »⁵³³ du féminin dont parle Hélène Cixous, que nous tenterons une approche définitoire du mythe.

Pour Mircéa Éliade, le mythe, au XIX^{ème} siècle s'écarterait de toute rationalité et revêtait avant tout autre chose une connotation fantaisiste. Le mythe « signifiait tout ce qui s'opposait à la réalité »⁵³⁴. D'origine païenne, le mythe était en marge de l'héritage chrétien et, pour cela, traité avec dérision. Ce n'est que récemment, vers le milieu du XX^{ème} siècle que, sous l'impulsion des études anthropologiques que l'« on commence enfin à connaître et à

⁵³³ Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, op.cit., p. 16.

⁵³⁴ Mircéa Éliade, *Mythes rêves et mystères*, op.cit., p. 21.

comprendre la valeur du mythe telle qu'elle a été élaborée par les sociétés « primitives » et archaïques, c'est-à-dire, par les groupes humains où le mythe se trouve être le fondement même de la vie sociale et de la culture »⁵³⁵. Nous dirons, pour une définition sommaire et ciblée du mythe qu'il s'agit d'une histoire donnée pour vraie qui se serait déroulée aux premiers temps de l'humanité et qui servirait, de par la grandeur de l'acte accompli, de modèle à l'homme. Voici ce que dira Éliade du mythe:

Le mythe est censé exprimer la *vérité absolue*, parce qu'il raconte une *histoire sacrée*, c'est-à-dire une révélation trans-humaine qui a eu lieu à l'aube du Grand Temps, dans le temps sacré des commencements (*in illo tempore*). Étant réel et sacré, le mythe devient exemplaire et par conséquent *répérable*, car il sert de modèle et conjointement de justification, à tous les actes humains⁵³⁶.

Ou encore, il « raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps fabuleux des commencements. Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits d'Êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment: une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution »⁵³⁷. Le mythe, de par son rattachement au grandiose permet, entre autre, à l'homme une évasion temporaire du temps profane pour rejoindre un temps sacré, une dimension autre. Ainsi, le mythe reste avant tout un « hors espace-temps », une dérogation à l'« Un », au visible, à l'identifiable qui caractérise le masculin et que la mythologie hindoue appelle *Mâyâ*, soit l'illusion du visible comptable et définissable. Nous y reviendrons. Jumelé au « féminin » tel que nous l'avons abordé, le mythe revêt également « cette puissance d'errance [...]. Par rapport à l'ordre masculin, si soumise et docile soit-elle, elle [(la féminité)] reste encore la possibilité menaçante d'une sauvagerie, la partie inconnue du tout domestique »⁵³⁸.

Force est de constater que la précellence reste l'apanage de la mythologie hindoue dans les romans. Collen s'intéresse particulièrement à l'idée du « multiple » qui reste le principe de base de l'hindouisme, notamment à travers la Divinité Ternaire incarnée par *Brahma*, *Vishnu* et *Shiva* qui conceptualisent l'idée du cycle de vie conjuguant simultanément vie et mort par le jeu d'une symbolique et d'une multitude d'avatars. Le principe de la

⁵³⁵ *Ibid.*

⁵³⁶ Éliade, *Mythes rêves et mystères*, *op.cit.*, p. 21-22.

⁵³⁷ Mircéa Éliade, *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard, 1963 in Claude de Grève, *Elements de Littérature comparée, Thèmes et Mythes*, Paris: Hachette Supérieur, 1995, p. 27.

⁵³⁸ Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, *op.cit.*, p. 125.

Déesse-Mère sera également particulièrement à l'honneur: *Shakti*, la Déesse-Mère est la résultante de la tension entre les deux tendances contraires que sont *Vishnu* (la cohésion) et *Shiva* (la dispersion). Elle représente « la possibilité du mouvement dans le substrat »⁵³⁹, c'est-à-dire l'énergie première: « L'énergie n'est pas la qualité de l'une ou l'autre des tendances, ni leur simple relation. Elle représente quelque chose de plus, de nouveau. Aussitôt que la manifestation s'amorce, l'énergie apparaît partout, en tout, comme la substance de tout »⁵⁴⁰. Elle est la combinaison des forces de *Brahma*, de *Vishnu* et de *Shiva* et sera appelée la « Toute-puissante (*Bhagavatî*), la Resplendissante (*Dêvi*) »⁵⁴¹. Parmi les incarnations et les tendances de la Déesse-Mère, Collen s'intéressera particulièrement à *Kâlî*, « le pouvoir universel de destruction, le pouvoir-transcendant-du-Temps Mahâ Kâlî »⁵⁴². Elle représente la nuit-noire et le silence absolu, le pendant de la création féminine. Enfin, Collen puisera dans le panthéon hindou parmi les incarnations des principales divinités pour emprunter à leur symbolique et en revêtir ses personnages.

A poser la question de la présence des mythes hindous chez Collen, nous sommes d'emblée amenés à considérer la question du multiple, principe de base de l'hindouisme car, force est de constater que l'on parlera sans dérogation de « polythéisme » hindou.

Pour la croyance hindouiste, le défini, le comptable, s'écarte de la divinité car, « la cause première doit être au-delà du nombre, autrement le nombre serait la cause première. Mais le nombre « un », bien qu'il ait des propriétés particulières, reste un nombre aussi bien que deux, ou trois [...]. Si « Dieu » est un, il n'est pas plus au-delà du nombre que s'il est deux, ou trois, ou dix, ou un million»⁵⁴³. Ce chiffre « un » qui déroge à l'infini est ce qui caractérise, nous l'avons déjà évoqué, la *Mâyâ*, c'est-à-dire l'illusion terrestre, le factice: « La nature de l'Illusion (*Mâyâ*) est [représentée par] le nombre un »⁵⁴⁴. La *Mâyâ* est, ce qui permet, ou plutôt donne l'illusion de l'existence de quelque chose, généré à partir du substrat immobile et éternel car: « si une forme quelconque doit exister, il faut que quelque part dans l'immensité immobile apparaisse un mouvement, une vague, un tourbillon »⁵⁴⁵. C'est cette force à la base de l'apparition d'une « forme » à partir de l'énergie première que l'hindouisme

⁵³⁹ Daniélou, *op.cit.*, p. 387.

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ Daniélou, *op.cit.*, p. 388.

⁵⁴² Daniélou, *op.cit.*, p. 409.

⁵⁴³ Daniélou, *op.cit.*, p. 24-25.

⁵⁴⁴ Daniélou, *op.cit.*, p. 25.

⁵⁴⁵ Daniélou, *op.cit.*, p. 59-60.

appelle *Mâyâ*. C'est « l'être », « l'existant » tout en étant l'illusoire puisqu'en scission avec l'énergie divine immatérielle. La *Mâyâ* sera aussi décrite « comme un voile (*âvarana*) qui obscurcit, empêche la perception et comme une évolution (*vikshepa*) par laquelle l'illusion devient une entité indépendante, automotrice »⁵⁴⁶. La *Mâyâ* ne serait que le pâle reflet de l'expérience divine: c'est l'aspect voilé de la « vraie » réalité car:

Mâyâ est à la fois la source du Cosmos et celle de la conscience qui le perçoit. Tous deux sont interdépendants. Le Cosmos non perçu n'a pas d'existence et la conscience qui ne perçoit rien n'a pas de réalité⁵⁴⁷.

En définitive, la réalité se caractérise par le « non-savoir » à la source de l'existence des formes matérielles et relève au préalable d'une illusion qu'il faut dépasser. Pour le polythéisme hindou, « le non-savoir apparaît comme la source de l'expérience. Si le non-savoir n'était qu'une absence de perception, une telle expérience ne pourrait avoir lieu car toute illusion est basée sur la conscience »⁵⁴⁸. La *Mâyâ*, non savoir, vérité voilée, reste à la base de toute expérience.

Le point de jonction entre féminin et hindouisme est ainsi posé nous permettant d'enchaîner avec la multitude du panthéon divin hindou où « les dieux sont des entités transcendantes »⁵⁴⁹.

La nature de l'absolu, voilée par la *Mâyâ* nécessaire à l'articulation des contours de l'existence ne se réalise que lorsque le « Soi » se réalise ; c'est-à-dire lorsque l'âme universelle fusionne avec l'âme humaine. Cet accomplissement du « Soi » passe par une fusion totale de l'être avec l'altérité, c'est-à-dire, à ce point où l'universel et l'être individuel s'unissent. Ce point « où tous les êtres deviennent un »⁵⁵⁰, où la fusion de l'un et de l'autre devient réelle « est appelé le point-limite (*bindu*). C'est ce point que commencent l'espace, le temps et toutes les formes de la manifestation et c'est dans ce point qu'elles sont finalement résorbées. Dans la hiérarchie du manifesté, ce point, le *bindu*, est décrit comme la limite entre la conscience universelle qui est passive et sans extension de l'intellect (*buddhi*) universel qui est actif et requiert donc une sphère d'activité, une forme d'extension »⁵⁵¹. Ce point d'articulation des contraires, de l'être et du néant est atteint par celui qui se dédie à lui. Il se

⁵⁴⁶ Daniélou, *op.cit.*, p. 60.

⁵⁴⁷ Daniélou, *op.cit.*, p. 61.

⁵⁴⁸ Daniélou, *op.cit.*, p. 63.

⁵⁴⁹ Daniélou, *op.cit.*, p. 21.

⁵⁵⁰ Daniélou, *op.cit.*, p. 45.

⁵⁵¹ Daniélou, *op.cit.*, p. 45-46.

caractérise par le premier aspect de la divinité, *Brahmâ*, « L’Immensité » qui est « le stage ultime et absolu dans lequel sont unies l’Existence, source de la forme spatiale, la Conscience ou Connaissance, base de la pensée, et la durée sans limite ou Eternité, base de la pensée, et la durée sans limite ou Eternité, base de l’expérience ou jouissance »⁵⁵².

C’est à partir de cette intuition d’absolu, conjuguant l’Être et l’altérité et dépassant toute illusion offerte par la réalité dite *Mâyâ* que *Brahma* sera appelé Dieu suprême de la Trinité hindoue. C’est *Brahma* qui rend possible l’existence, c’est l’espace-temps immatériel où se conjuguent les forces de *Shiva* et de *Vishnu*⁵⁵³: « L’état de veille est lié à *rajas*, c’est-à-dire *Brahmâ*, le rêve à *sattva*, c’est-à-dire à *Vishnu* et le sommeil profond à *tamas*, c’est-à-dire à *Shiva* »⁵⁵⁴. *Brahma* sert d’équilibre « entre la concentration et la dispersion, entre la tendance vers l’annihilation, entre la lumière et l’obscurité, entre *Vishnu* et *Shiva*, qui est appelé l’Être-Immense(*Brahmâ*) »⁵⁵⁵. *Brahma* est la source de tout ce qui est, l’accomplissement des forces assimilées de *Shiva* et de *Vishnu*. En termes politiques, nous pourrions voir dans la Trinité Divine du polythéisme hindou le schéma posant les trois principes que sont l’état de préservation qui serait la « police » et qui se rapporterait à *Vishnu*, l’état de destruction ou de rupture (*Shiva*) et l’état d’accomplissement (*Brahma*).

L’hindouisme, en tant que religion, repose sur une trinité cosmique dont les composantes sont les trois dieux principaux du panthéon. Ils sont *Vishnu*, *Shiva* et *Brahma* et peuvent, sur le plan de la Création être définis comme l’état de rêve, l’état de sommeil profond et l’état de veille. En effet, *Vishnu*, l’Immanent, sera le Dieu de la possible création alors que son pendant, *Shiva*, incarne l’état de sommeil ou de vide, le chaos succédant à la destruction et nécessaire à la renaissance. *Brahma* ou l’état de veille est le principe cohésif des deux forces contraires incarnées par *Vishnu* et *Shiva*. Voici ce qu’en dit Alain Daniélou:

Sur le plan de la Création, les trois conditions du mental — les états de sommeil-profond, de rêve et de veille — sont les conditions relatives correspondant aux trois qualités, aux trois dieux. Nous avons l’expérience de *Shiva* dans le vide du sommeil-profond, de *Vishnu* dans la vision du rêve et *Brahmâ* dans l’état de veille⁵⁵⁶.

⁵⁵² Daniélou, *op.cit.*, p. 47.

⁵⁵³ *Shiva* est appelé le Progéniteur, le père, son symbole est le phallus alors que *Vishnu* est celui qui préserve le monde en y descendant sous forme d’avatars...p53.

⁵⁵⁴ Daniélou, *op.cit.*, p. 53.

⁵⁵⁵ Daniélou, *op.cit.*, p. 359.

⁵⁵⁶ Daniélou, *op.cit.*, p. 231.

Fidèlement à l'idée du multiple sous-jacente à tous les principes et croyances animant la dévotion hindouiste, les divinités principales se « déclinent » ou s'incarnent sur terre sous des formes et des personnages divers correspondant aux différents âges terrestres.

Les différents âges du monde témoignent de la croyance cyclique de l'espace-temps inhérente à l'hindouisme où les multiples visages de *Vishnu*, tous chargés d'une symbolique particulière opèrent une influence sur le monde. *Vishnu* est l'existence, c'est l'état pur [...] la source, le plan de l'existence. Il est identifié à l'état de rêve dans lequel des mondes sont conçus comme des prototypes non encore réalisés »⁵⁵⁷. Collen s'intéressera principalement aux incarnations du deuxième et du troisième âge à savoir les avatars dix-huit et vingt, *Râma* et *Krishna*. Néanmoins, *Vishnu*, en tant que principe créateur toujours en mouvement reste avant tout associé à l'image précellente du cycle qui renvoie, pour l'hindouïsme à *Shesha Nâga*, le serpent vestige de *Vishnu*: « Quand il dort, c'est-à-dire quand il résorbe le monde, *Vishnu* repose sur un gigantesque serpent appelé Sans-fin (Ananta) ou Vestige(*Shesha*) »⁵⁵⁸. Le serpent cosmique du recommencement préside à la structure des romans qui se calquent sur un principe cyclique que nous avons déjà évoqué⁵⁵⁹. *Shesha* est le roi des serpents, toujours mouvant, il incarne les cycles du temps, l'idée du multiple, l'idée de *Vishnu* aux vingt-deux visages et à la symbolique pléthorique. *Shesha* pourra également être le nom du principe politique calqué sur l'idée de « cycle » conjuguant la création mais aussi la destruction tout comme *Vishnu* et *Shiva* posant en interdépendance les principes de création et de destruction comme faisant partie d'un même cycle car, « alors que Shiva est le principe destructeur, *Vishnu* est le principe de la continuation et peut être considéré comme le symbole de la vie perpétuelle »⁵⁶⁰.

Shiva est appelé « Seigneur du sommeil ». Si *Vishnu* s'incarne sur terre sous la forme de divers avatars, *Shiva* est quant à lui, par essence animé d'une dualité immanente. Dieu de la destruction, il symbolise à la fois un aspect néfaste et bénéfique:

Du point de vue de l'être individuel, la destruction se manifeste toujours en deux stades successifs, le premier est la mort physique, le second la dissolution de l'individualité subtile. Le premier est la fin de l'existence apparente, le deuxième la libération de ses biens subtils. Il y a donc deux aspects de Shiva, l'un effrayant, l'autre désirable, l'un immédiat, l'autre transcendant. Dans son action ultime Shiva représente la mort de la mort, c'est-à-dire la vie éternelle⁵⁶¹.

⁵⁵⁷ Daniélou, *op.cit.*, p. 230.

⁵⁵⁸ Daniélou, *op.cit.*, p. 248.

⁵⁵⁹ Voir partie sur le cycle.

⁵⁶⁰ Daniélou, *op.cit.*, p. 230.

⁵⁶¹ Daniélou, *op.cit.*, p. 295.

En d'autres termes, c'est de la destruction que naît la vie. Initialement appelé *Rudra* par les anciens, *Shiva* était essentiellement vénéré en tant que Seigneur de la destruction. « *Shiva* » sera le nom donné à son aspect bénéfique et résurrecteur qui ne se dessinera que longtemps après l'aspect terrifiant. Le Shivaïsme aura d'ailleurs été considéré comme un culte ambigu voué à la fois aux divinités et aux anti-dieux. Ainsi, *Râvana*, le démon-roi de Ceylan sera un dévot de *Shiva*, ce qui auréolera sa personnalité d'une dualité profonde que Collen exploite dans *The Rape of Sita*. *Ravâna* se veut à la fois démon et dévot.

Outre cet aspect duel qui fait de *Shiva* un Dieu bénéfique et destructeur, il a la particularité de conjuguer également les principes mâle et femelle. *Shiva* est représenté par le *linga* ou phallus: « le *linga* ou phallus, source de la vie, est l'une des formes à travers lesquelles la nature de l'informel peut être représentée »⁵⁶². *Shiva* a pour emblème le phallus et c'est, lorsqu'il est animé par le désir, lorsque la causalité première dont il est l'un des représentants s'anime du principe du désir qu'intervient, en parallèle du *linga*, l'énergie du *yoni*. Le *yoni* est le principe femelle généré par le *linga* aux fins de procréation: « La nature manifestée, l'énergie universelle, est représentée par le *yoni*, l'organe féminin qui entoure le *linga*. C'est seulement sous la forme du phallus, du donneur de semence que *Shiva* peut être enveloppé par le *yoni* et se manifester »⁵⁶³. *Shiva* conjugue à la fois « la virilité transcendante [qui] est la cause immanente de la création [et la] féminité transcendante [qui] en est la cause efficiente »⁵⁶⁴. Ainsi, une des images principales de la manifestation de *Shiva* sera le *Damaru* ou petit tambour en sablier. Le *linga* est représenté par un triangle dont la pointe est vers le bas: « Lorsque ces deux triangles se pénètrent pour former un polygone étoilé, ceci représente l'état de manifestation. Lorsqu'ils se séparent, l'Univers se dissout »⁵⁶⁵. Le point-limite de contact des deux triangles, le *bindu* symbolise la mise en route du temps, des cycles, de la création en mouvement alors que le polygone étoilé est la résultante momentanée, précédant une dissolution nécessaire et subséquente. En termes politiques, nous pourrions dire que *Shiva* représente, à travers le *Damaru*, à la fois la création et la destruction: un état, puis une rupture événementielle (le point-limite du sablier) dans le temps, subséquent à cet état.

⁵⁶² Daniélou, *op.cit.*, p. 343.

⁵⁶³ Daniélou, *op.cit.*, p. 344.

⁵⁶⁴ Daniélou, *op.cit.*, p. 346.

⁵⁶⁵ Daniélou, *op.cit.*, p. 337.

Enfin, *Brahma*, « L'Être Immense » symbolise l'espace-temps. Il est « la possibilité d'une forme, d'une réalité perceptible »⁵⁶⁶. Il est le « lieu » des forces conjuguées de *Vishnu* et de *Shiva*. *Brahma* est l'état de dépassement absolu et pourrait s'entendre au sens de notre recherche, comme ce concept du politique éternellement pris dans l'altérité et la conjonction des contraires. Pour l'hindouisme,

L'origine du monde apparent ne peut donc être ni *Vishnu*, ni *Shiva*, ni la concentration, ni la dispersion ; elle résulte de leur opposition, de leur équilibre qui détermine la troisième tendance, la tendance à l'orbitation appelée *rajas*. L'être-immense(Brahmâ) forme personnifiée et masculine de l'Immensité (le Brahman), symbolise cette possibilité d'existence résultant de la coordination des contraires⁵⁶⁷.

Brahma pourrait donc s'entendre comme l'accomplissement, le Tout, mû par les forces créatrices et destructrices et impossible à caractériser car pris dans un éternel mouvement. *Brahma* est le cycle en route, le mouvement sur lequel la *Mâyâ* n'intervient pas. Il reste immense, immanent et transcendant en tant que force cohésive de support.

Enfin, nous ne saurions clore ce survol théorique sur ces quelques concepts de la philosophie polythéiste hindoue sans nous intéresser à la *Shakti*⁵⁶⁸, l'énergie omniprésente, celle qui combine les tendances divines tout en les dépassant car, « aussitôt que la manifestation s'amorce, l'énergie apparaît partout, en tout, comme la substance de tout »⁵⁶⁹. La *Shakti* est la mère primordiale, divine, qui revêt, tout comme *Shiva*, plusieurs visages. Elle s'appellera *Sarasvatî* ou le Savoir, *Vâc*, la Parole, *Lakshmî* la millionnaire, *Râdhâ* la dévotion, *Parvatî* la joie procréatrice, *Ahlahinî-Shakti* la joie, *Lalitâ* l'amoureuse.

Le cycle complet de l'existence est, pour l'hindouisme, symbolisé par le chiffre dix, soit cinq aspects de *Shiva* conjugués à cinq aspects de la déesse, *Shakti*. Ces « dix Objets-de-la-Connaissance-transcendante »⁵⁷⁰ appelés les *Mahâ-vidyâ-s* sont « la source de tout ce qui peut être connu »⁵⁷¹ et le premier de ces objets s'avère être *Kâlî*, « la puissance du temps et la Nuit-de-l'éternité »⁵⁷².

Kâlî, à l'instar de *Shiva*, se dessine comme une divinité duelle incarnant à la fois la terreur et la libération qui découle d'un détachement parfait et ascétique: « Dans un monde où

⁵⁶⁶ Daniélou, *op.cit.*, p. 359.

⁵⁶⁷ Daniélou, *op.cit.*, p. 359.

⁵⁶⁸ Le mot *Shakti* renvoie à l'énergie au féminin, à l'essence divine comme étant femme.

⁵⁶⁹ Daniélou, *op.cit.*, p. 387.

⁵⁷⁰ Daniélou, *op.cit.*, p. 409.

⁵⁷¹ Daniélou, *op.cit.*, p. 40.

⁵⁷² Daniélou, *op.cit.*, p. 410.

la joie est liée à l'attachement, elle représente un stade au-delà des attachements et nous apparaît donc comme terrible. Pour atteindre la félicité véritable, l'homme doit abandonner, l'une après l'autre, toutes les choses qui lui sont chères »⁵⁷³. Ce néant absolu est l'annihilation que personnifie *Kâlî* tout en étant simultanément la porte d'entrée à un au-delà suprême. *Kâlî* aura, à la fois, le visage de la mort et de la vie et se trouve également assimilée à l'altérité parce qu'elle pousse à la transcendance spirituelle de l'homme qui doit dépasser « son individualité [qui] se dissout dans la joie primordiale infinie »⁵⁷⁴. *Kâlî* est la puissance du temps et son aspect néfaste correspond au masculin, à *Rudra*, l'aspect obscur de *Shiva* qui détruit. Ce n'est que lorsque tout est détruit que l'apaisement de la nuit peut prendre le dessus.

La première image de *Kâlî* est celle de la puissance du temps, l'épouse de *Shiva*, représentante de son aspect cosmologique destructeur. *Kâlî* affiche un rire effrayant et se tient debout sur un cadavre, tenant d'une de ses mains une épée et d'une autre une tête coupée. Elle est nue et tire la langue. Autour de son cou, un collier composé de têtes de morts. Elle est l'image de *Kâlî* dont chacune des composantes revêt une dimension symbolique dont nous proposerons, à travers le tableau suivant, un bref survol.

Les symboles	La signification
Le cadavre	Le corps de l'univers après la destruction est un corps inerte en attente de la résurrection.
Le rire	C'est le rire du pouvoir absolu. Rien ne peut échapper au temps qui se moque de tout.
Les quatre bras	Ce sont les quatre directions de l'espace et représentent le cycle complet du temps. Ils peuvent aussi être associés aux quatre points cardinaux.
La tête coupée	C'est la menace du temps: elle montre aux vivants ce qui les attend.
La main qui éloigne la crainte	Parce qu'elle incarne la destruction, <i>Kâlî</i> annule la crainte. Ce n'est que l'existence qui engendre la crainte. Une fois l'existence annihilée, la crainte disparaît.
La main qui donne	Le vrai bonheur est entre les mains de <i>Kâlî</i> . Seul ce qui est permanent est susceptible d'apporter la félicité. Seule la puissance du temps peut arroger cette pérennité vectrice de bonheur.
Le collier de têtes de morts	Marque l'association de la vie et de la mort. Un jour vivants, les morts ornent le collier de la déesse lui appartiennent désormais dans la mort.
La nudité	Lorsque l'univers est détruit, la <i>Mâyâ</i> , ce voile illusoire qui lui donnait forme, tombe. La Déesse est vêtue d'espace, c'est-à-dire, d'un vide immense.
La couleur noire	<i>Kâlî</i> est noire car elle incarne la tendance de la nuit des temps.

Chacun des symboles rattachés à l'image de *Kâlî* renvoie soit à la dimension infinie du temps cyclique, soit à la dualité conjugulée de la vie et de la mort.

⁵⁷³ Daniélou, *op.cit.*, p. 535.

⁵⁷⁴ Daniélou, *op.cit.*, p. 417.

a) *The Rape of Sita*: Les éléments du mythe hindou

Lorsque Lindsey Collen place, en tête de *The Rape of Sita*, un poème dédié à *Kâlî* en tant que manifestation du temporel, il faut y voir à la fois la mise en avant de la dualité symbolisée par la déesse hindoue et par le principe féminin lui-même. La présidence de *Kâlî* au roman de Collen souligne l'importance qu'accorde l'auteur à la symbolique rattachée au pendant féminin de *Shiva*: elle est à la fois homme et femme (*Kâla*, le Temps, conjugué à *kâlî*, l'énergie du cycle), elle est mort et vie, elle est dépassement et donc, entièrement dédiée à la métaphysique du politique. Quant à Sita, une des manifestations de la *Shakti* (la Déesse-Mère) elle revêt les deux aspects inhérents à l'énergie matricielle: elle est à la fois force et vulnérabilité. Collen empruntera également le personnage de *Râmâ* au panthéon hindou et lui donnera les traits de Dharma dans *The Rape of Sita*. *Râmâ* et *Krishna* (associé à Ton Tipyer dans *The Rape of Sita*) sont deux des avatars du Dieu *Vishnu*, choisis pour leur symbolique particulière. Par ailleurs, le fait de citer Dharma et Hanumann introduit, dans l'écriture de Collen, ce que sont, pour l'hindouisme, les principes-souverains. Le *dharma* représente la conjonction de tous les principes menant à la perfection. Il est synonyme de « Loi-de-Perfection »⁵⁷⁵. *Hânuman*, ami adjuvant de *Râmâ* dans l'épopée du *Râmâyana*⁵⁷⁶ incarne quant à lui le premier « principe souverain » du monde, à savoir, *Mitra*, l'amitié solidaire. Enfin, l'emprunt intertextuel à la fois au poème de Shakespeare *The Rape of Lucrece* et encore une fois au *Râmâyana* pour créer le personnage de Rowan Tarquin, introduit sur la scène collénienne le démon *Râvana* dont une des particularités est, nous l'avons déjà noté, d'être à la fois démon tout en ayant été dévot de *Shiva*. *Râvana*, tout comme le Tarquin de Shakespeare est double: humain et monstrueux, pathétique et haïssable, dévot et démoniaque. C'est autour de cette bipolarité s'étendant à l'ensemble des concepts et entités empruntés à la mythologie hindoue que nous axerons notre approche des personnages de *The Rape of Sita* tout en nous arrêtant, en dernière instance, et brièvement, sur le personnage de Krish dans *Boy* qui renvoie onomastiquement et une fois de plus à la divinité *Krishna*.

L'hommage référentiel le plus conséquent et le plus flagrant rendu à la Déesse *Kâlî* se trouve au début du roman *The Rape of Sita* où, un poème liminaire, dont la composition est attribuée à la « femme-temps » (« a woman called « Time » (*ROS* 8), célèbre les principaux

⁵⁷⁵ Daniélou, *op.cit.*, p. 139.

⁵⁷⁶ Une des plus anciennes épopées relatant l'histoire de *Râma*, dix-huitième incarnation de *Vishnu*. Le *Râmâyana* aurait été conté par le sage Valmîki et est considéré, par les hindous, comme la première œuvre épique jamais écrite.

aspects de *Kâlî*. Elle est le cycle infini de la fin et du recommencement: « Being ever born/ Born out of the eternal » (*ROS* 5). Elle est épouse de *Shiva*, celle qui, unie au *linga*, permet à l'univers d'exister. Elle est une des formes de l'énergie matricielle: « The universal/ Yoni/ Om/ I am Time » (*ROS* 5). *Kâlî* l'indifférente qui rit de toute condition est le temps de la nuit sombre en marche: « Who knows no good nor bad/ Nor right from wrong/ I move forward » (*ROS* 5). *Kâlî* au rictus effrayant menace l'humanité et lui rappelle sa mortalité et le besoin de veiller à son *Karma*, seul garant de sa salvation spirituelle: « Watch out what you do » (*ROS* 5). L'ensemble du poème reprend l'aspect duel de *Kâlî*: menaçante et transcendante, elle se définit comme ce dilemme éternel, (« eternal dilemma ») rappelant à l'homme la nécessité de transcendance karmique tout en soulignant sa mortalité et le plongeant dans la crainte d'une nuit sans fin. Le poème liminaire place à la fois les caractéristiques duelles de *Kâlî* et du féminin au centre du roman.

Ce n'est qu'au prix d'une plongée dans la nuit noire de son inconscient que Sita pourra renaître à la vie. La confrontation avec la mort synonyme de viol dans le roman sera le tribut à payer. La thématique charnière de *The Rape of Sita* s'axe autour de l'idée de vie et de mort conjuguées: le souvenir du viol est assimilé à un cadavre enfoui qui ne demande qu'à renaître. L'ombre de *Kâlî* auréole tout le roman: son collier de têtes de mort se retrouve à la fois à travers ce corps enfoui dans l'inconscient de Sita mais aussi à travers l'idée du crâne « brisé », « coupé » de Rowan Tarquin: « a splitting head » (*ROS* 184). Vaincu par son désir, il devient victime alors que Sita, également brisée physiquement parvient néanmoins à transcender toute douleur corporelle: « Her body desecrated. Not of itself. Just a shell » (*ROS* 209). Le corps mutilé, coquille vide, jouxte un esprit vainqueur qui sera allé au-delà de la douleur. Sita manifeste ainsi l'aspect vainqueur de *Kâlî*, la combattante.

Force est de constater que Collen prend soin de souligner que la véritable connaissance, celle qui pousse l'être à dépasser la mort (Sita, dont le destin était le suicide, en concordance avec *Sîtâ* du *Râmâyana* et de Lucrece, héroïne de Shakespeare, figures dont elle est l'héritière intertextuelle, refuse de mourir) ne s'acquiert qu'à travers une quête intérieure introspective et douloureuse. Sita plonge dans l'obscurité de l'oubli, elle est assaillie de rêves étranges et revit le voyage à la Réunion comme l'exploration d'une terre sombre, le cœur des ténèbres. Nous avons effectivement, dessinée ici par le roman, l'image d'une obscurité qu'il faut vaincre. C'est la couleur sombre de *Kâlî*, synonyme à la fois de ténèbres et d'infini.

Sita revêt la couleur sombre de *Kâlî* et ira jusqu'à épouser, au moment le plus intense de son combat, la tenue de la déesse qui est la nudité. Elle arrache ses vêtements devant Rowan et ce geste lui confère brièvement la supériorité sur son adversaire: « She grew tall. She stood dignified. She then started in an angry, defiant, winning drama to rip her own clothes off. She tore them off. Like Alexsina. Like Sibyl. Violently » (*ROS* 203-204). Sita, à cet instant, prend le dessus sur l'homme, elle devient divine et acquiert la dimension cosmique de *Kâlî*, nue, vêtue du Temps et dépourvue de toute matérialité illusoire. Sita devient alors l'« Inaccessible », *Dûrga*, manifestation autre de la *Shakti* révoltée: « Six-armed goddess Doorga » (*ROS* 205). Couplée à *Durga*, *Kâlî* se pose sous sa dimension la plus combative pendant cette scène du viol associée à la traversée d'une nuit sombre précédant la renaissance littéraire de l'héroïne: « Her hand to nose, like newborn baby. Blood. Red blood. Her blood. Her own birth ? » (*ROS* 192). Etrangement, après le viol, Sita est assaillie par l'idée d'une renaissance.

Collen donnera au compagnon de Sita le nom de « Dharma », dérogeant ainsi à l'écriture du *Râmâyana* selon laquelle *Sîta* la Chaste a pour époux *Râmâ*, le Juste, incarnation du soleil et qui est la dix-huitième incarnation du Dieu *Vishnu*. Il faut donc voir en Dharma, dans *The Rape of Sita*, l'association de la « perfection spirituelle » évoquée par le *Dharma* de la philosophie hindoue et des caractéristiques du héros divin, *Râmâ*.

Râmâ est connu pour incarner la justice, le devoir et la perfection, se retrouvant d'emblée assimilé au *Dharma*. Il est une des « descentes » du Second Âge du Dieu *Vishnu* et occupe avec *Krishna*, l'attirant, une des places les plus considérables dans l'histoire religieuse de l'Inde: « Râma représente l'aspect solaire de *Vishnu*, donc de la loi cosmique est pour l'homme le devoir qui consiste pour chacun à se conformer à la loi qui le régit, à réaliser la perfection de sa nature. C'est cette réalisation de soi-même qui est représentée par le terme *dharma* »⁵⁷⁷. Une des plus anciennes versions de l'histoire de *Râma* le Juste, sera contée dans le *Râmâyana* par le sage Valmîkî. Son nom est synonyme de paix et de prospérité. Selon la légende, *Râmâ* était roi d'Ayodyhâ et, pendant son règne, l'Âge d'Or fut rétabli sur terre. Le mythe retiendra surtout l'épisode où *Râmâ*, aidé de son frère *Lakshmana* et du Dieu-Singe

⁵⁷⁷ Daniélou, *op.cit.*, p. 264.

*Hanumân*⁵⁷⁸ parcoururent la surface de la terre pour délivrer *Sîtâ*⁵⁷⁹, épouse de *Râmâ*, du démon *Râvana*⁵⁸⁰ qui l'a kidnappée.

Dans le roman de Collen, Dharma (représentant *Râmâ*) est dépourvu des traits héroïques qui lui sont attribués dans le *Râmâyana* et, bien que Sita pense qu'il saura l'aider pendant et après l'épreuve du viol, il reste impuissant voire totalement à l'écart des souffrances de sa compagne tout le long du roman. Une des interprétations possibles serait que Collen se réapproprie la nature de *Râmâ* en l'humanisant alors qu'une autre hypothèse pourrait également être suggérée: Collen n'enlève rien à l'héroïsme de *Râmâ* car, aussi bien dans le *Râmâyana* que dans *The Rape of Sita*, il s'avère impuissant. Le poème épique relate la « mort » de la Déesse *Sîtâ* qui, percevant les doutes de son époux quant à sa chasteté retourne à la terre-mère qui l'ensevelit. *Sîtâ* n'est donc pas « sauvée » par *Râmâ* qui cause ultimement sa perte. Il en va de même pour la Sita de Collen qui doit, suite au viol, traverser seule l'épreuve de la mémoire et qui doit ensuite survivre à celle-ci.

Somme toute, la seule manifestation « divine » de Dharma dans le roman, son seul lien avec la représentation masculine de la Divinité Ternaire hindoue, le *linga*, sera lors de l'épisode fusionnel entre Dharma et Sita décrit par le narrateur. Episode sans ponctuation, il relate l'union parfaite du *linga* et du *yoni*, des principes masculin et féminin à la source de la création: « second time they first meet unbelievable/ he or she sita for there is no he nor she but only both sita all alone lying » (*ROS* 107), « for they are separate and fulfilled and their love is therefore whole and they live together from that day onwards ever after » (*ROS* 108).

Le roman *The Rape of Sita* fait également intervenir *Hanumân*, le Dieu à tête de singe, sous les traits de Ton Tipyer: « He meant to me that mankind could form his destiny [...] ; he overreached Hanuman, the ape-god » (*ROS* 56). Ton Tipyer est l'adjuvant, impuissant dans le roman alors que dans le *Râmâyana*, *Hanumân* est celui qui aide à retrouver *Sîtâ*, enlevée par *Râvana*. Ton Tipyer incarne néanmoins la création mais surtout l'amitié, cette facette du *dharma* qui est un des « principes souverain majeur » du monde terrestre. Les trois premiers

⁵⁷⁸ Le demi-Dieu à tête de singe *Hanumân* est reconnu pour sa dévotion à *Râma* qu'il servira et aimera sans limite. Il a son temple dans tous les villages du Nord et du Sud, incarnant un des principes phares de l'hindouïsme qui est la dévotion et l'amitié.

⁵⁷⁹ *Sîtâ*, le sillon, représente la Nature. Elle est une des manifestations de la Déesse-Mère, *Shakti* et incarne, de ce fait, l'énergie divine. *Sîtâ* est, pour l'hindouïsme, l'incarnation de l'ascétisme et de la fidélité parfaite de l'épouse. Elle est le versant de la dévotion extrême de la *Shakti*.

⁵⁸⁰ *Râvana*, est considéré comme un *Râkshasa*, un errant de la nuit. Démon à dix têtes, il régna sur *Lankâ* et fut un des principaux *Râkshasas* reconnus par l'hindouïsme. Néanmoins, un paradoxe entoure *Râvana*: il aurait été dévôt de *Shiva* avant d'être déchu par *Brahma*. Une des raisons de la réincarnation de *Vishnu* en *Râma* aurait été de racheter *Râvana*, l'ange déchu et lui rendre sa nature originelle.

principes souverains sont, pour l'hindouisme, *Mitra*, l'amitié, *Aryaman*, l'honneur et *Bhaga*, le partage. Couplés aux autres principes souverains, ils forment le *dharma* ou l'esprit karmique parfait. Force est de constater que l'amitié, l'honneur et le partage sont axés vers l'autre, soulignant que la rédemption spirituelle réelle et absolue passe par la transcendance de l'individualité. Ton Tipyer, associé au socle, à l'ami et au sage dispensateur de savoir renverrait à cette dimension des principes sacrés que conjugue le *dharma*. Néanmoins, l'autre versant de Ton Tipyer vient, fidèlement au principe duel définissant la philosophie hindouiste et le principe éthique du politique sur lequel Collen assoit ses romans, contrebalancer le premier. Il s'avérera lui aussi impuissant à aider Sita. Tout au plus la mettra-t-il en garde. Alcoolique et vagabond, il est renvoyé de son poste et chassé par son épouse:

And if Ton Tipyer didn't go to work, he would drink more, and his horse would bring him home drunker and later. And this was how his horse would bring him home drunker and later. And this was how his wife got fed up with Ton Tipyer, although he was the nicest man in Surinam. He took to drink (ROS 62).

Parmi les incarnations de *Vishnu*, la seule représentant les deux aspects du Dieu sera celle de *Krishna*. Vingtième manifestation de *Vishnu*, *Krishna* marque la fin du Troisième Âge du monde et veut dire à la fois « attirant » et « sombre ». Il est celui qui ramène la paix après la souffrance et descend sur terre pour établir la religion de l'amour. *Krishna* représente le désir, la fusion de l'homme et de la femme et manifeste ainsi l'« Immanence », la conjonction parfaite des contraires: « *Krishna* étant l'incarnation de l'Immanent, toutes les circonstances de sa naissance, tout ce qui l'entoure, sont l'expression même de l'harmonie cosmique »⁵⁸¹. Dieu souvent représenté avec une flûte, il séduit les jeunes femmes et incarne les jeux, la facétie et l'adolescence. Il sera représenté chez Collen sous les traits de Ton Tipyer qui se serait mis à la flûte: « 'I've got a flute now,' he said. 'A flute ? Who do think you are ? Krishna ?' » (ROS 54). Plus tard dans *The Rape of Sita*, Ton Tipyer sera décrit comme ayant la peau « bleue » rappelant une fois de plus *Krishna*, le Dieu à peau bleue. L'allusion est ici faite pour marquer la dualité qui auréole le Dieu *Krishna* et sa faculté d'unir le masculin et le féminin.

Par ailleurs, outre *The Rape of Sita*, un autre roman fera mention de *Krishna*. Il s'agit du roman *Boy* dans lequel le protagoniste, Krish, évoque l'incarnation duelle de *Vishnu*. En effet, *Krishna* renvoie également à l'adolescence du monde, ce troisième âge qui précède les conflits: « Le mot *krish* veut dire attirer ou faire souffrir et représente l'âge des conflits (*Kâlî*

⁵⁸¹ Daniélou, *op.cit.*, p. 271.

yuga) »⁵⁸². Krish Burton, adolescent en souffrance au début du roman incarne ce passage du monde sous l'égide du Dieu sombre et aimant qui accompagne la transition de la souffrance à l'amour, symbole de la conciliation du Soi. À la fin du roman, Krish rencontre l'amour conjuguant dans son même personnage à la fois les souffrances accompagnant l'adolescence et la naissance à l'amour.

Si Collen emprunte à la polysémie hindouiste, c'est ; d'une part pour s'écarter du « monothéisme [qui] est la projection de l'individualité humaine dans la sphère cosmique, la formation d'un dieu à l'image de l'homme »⁵⁸³. L'auteur préfère la dimension cosmique du polythéisme qui s'illustre à tous les aspects, à toutes les incarnations et à toutes les croyances mises en avant par l'hindouisme. Seule la conjonction des contraires, du principe masculin représenté par la Divinité Ternaire et la *Shakti*, l'énergie féminine, donne lieu à la création. La création elle-même reste indéfinissable, elle est calquée sur le Temps cyclique et conjugue à la fois le début et la fin, la mort et la vie. Par extension, le politique se veut principe de dépassement que l'on retrouve avec l'hindouisme basé sur l'altérité et la dualité. Qu'il s'agisse du cycle de vie jouxtant dans un même élan vie et mort ou encore des principales divinités animées par des énergies contraires, l'hindouisme, tout comme le politique s'apparente à un mouvement sans fin, admettant les opposés, les conjuguant, les dépassant.

Nous avons abordé le politique en tant qu'écho à la notion de réel en tant qu'expression du « rien », c'est-à-dire, cette « troisième option » jamais aboutie qui se manifeste chez Collen à travers un réseau d'images qui articule les textes autour d'une abstraction propre au politique. Outre les images multiples dont Collen fait usage, il y a également l'expression du cycle à la fois en tant que métaphore mais aussi comme mouvement structurel des romans. Le cycle intervient comme cyclone mais aussi comme manifestation du karma orchestrant la destinée des personnages. À la fois vecteur de destruction et de recommencement, le cycle se trouve être l'expression la plus aboutie du politique en tant qu'éternel retour.

Les romans de Collen mettront en avant la notion d'altérité avec, par exemple, la présence de l'utopie suggérée notamment dans *There is a Tide*. La projection vise ici au dépassement d'une situation sociale réprouvée par l'auteur et pour laquelle elle propose une alternative utopique. Par ailleurs, alors que le féminisme se dessinera comme réaction à la

⁵⁸²Daniélou, *op.cit.*, p. 268.

⁵⁸³Daniélou, *op.cit.*, p. 31.

société patriarcale, le féminin est le mouvement politique du dépassement, la tentative autre, cette chorégraphie qui fait du féminin l'écho de l'écriture en tant que béance, en tant que sens à venir et opposé à toute fixité. Ainsi, sur l'alignement d'un même axe, nous avons les concepts d'écriture, de féminin et de politique auxquels vient s'ajouter la notion de mythe que Collen fait intervenir à travers une pléthore de mythes empruntés à l'hindouisme et, plus subtilement, avec le mythe marxiste de la prédestination de la victoire du prolétariat sur la bourgeoisie, toile filigranée mais axe charnière de la narration collénienne.

Conclusion Générale

Notre travail aura démontré que l'œuvre romanesque de Lindsey Collen s'articule autour de trois temps qui confèrent sa dynamique à l'écriture et qui sont la dénonciation, la déconstruction et la projection d'un ailleurs.

Collen dénonce le patriarcat en tant que garant d'un capitalisme auto-conservateur. Si l'État capitaliste assure la domination économique du prolétariat par le biais d'une hiérarchisation figée, le patriarcat reproduit « domestiquement » cet état de domination, cette fois ayant pour victime désignée, la femme. L'auteur adopte une écriture insurgée qui offre le tableau de ce qui est à dénoncer tout en œuvrant à le déstabiliser. Enfin, s'il y a une proposition d'une alternative, elle reste subtile, s'inscrivant à travers un choix thématique et métaphorique qui suggère « l'autre » comme aboutissement du processus politique collénien.

Lindsey Collen se démarque en tant que figure de proue de la littérature anglophone mauricienne, cette nouvelle littérature qui sait se détacher des influences extérieures pour s'intéresser au contexte socio-historique local et plus particulièrement à ces riches années entourant l'accession à l'indépendance de l'île Maurice. La littérature de Lindsey Collen épouse une dynamique mauricienne tangible en lui instillant une influence gauchiste visant essentiellement à dénoncer une bourgeoisie émergente et à faire l'apologie d'un prolétariat majoritaire mais néanmoins effacé de la scène économique locale. Collen cherche le débat et parvient à marquer la littérature mauricienne avec, notamment, son roman *The Rape of Sita* qui bouleverse les assises de l'hindouisme et propulse l'auteur au rang de diffamatrice et de réformatrice insurgée. *The Rape of Sita* mettra en lumière plusieurs sujets épineux jusque-là tus dont la place de la femme dans la société mauricienne, la signification du patriarcat aussi bien sur un plan domestique que socio-politique et sur le pouvoir latent de la censure.

Ainsi, Collen pose les jalons des principaux thèmes qui resurgiront dans ses romans à venir en faisant de la notion de liberté l'axe phare de son écriture. La liberté au sens où Hannah Arendt l'entend rejoint les fondements mêmes de la politique en tant que concept: la liberté serait, pour Arendt, un miracle puisqu'il s'agit d'offrir la possibilité de « dire » à ceux qui sont privés de ce droit et, dans un deuxième temps, amener à « agir ». Le miracle politique intervient en deux temps: dire (ou dénoncer) et agir (rompre avec ce qui est). C'est cette

démarche de liberté politique qui se retrouve au centre de la démarche collénienne, résolument politique.

Notre première partie aura visé à démontrer comment Collen présente l'État capitaliste en tant que structure organisée et aliénante mais aussi en tant que structure patriarcale tout aussi aliénante mais cette fois orientée essentiellement autour du foyer domestique.

L'État émerge suite à la diversification des tâches qui donne lieu à une surproduction, une plus-value qui nécessite une répartition des richesses et de ce fait, une hiérarchisation sociale aliénante. L'État, une fois en place, doit perdurer et, pour cela, assurer sa survie économique en créant une structure susceptible de s'auto-renouveler. Cette structure étatique trouve son appui auprès d'une Infrastructure et d'une Superstructure solide. Nous avons étayé ces deux notions en nous appuyant sur les réflexions de Louis Althusser qui définit l'Infrastructure étatique comme son assise économique et sa Superstructure comme un ensemble d'institutions chargées de véhiculer une idéologie conservatrice de base. Ainsi, l'Infrastructure intervient par exemple chez Collen à travers le succès matériel affiché du psychiatre de *There is a Tide*. Succès matériel mitigé par une déchéance personnelle et professionnelle qui dénoncent la facticité de l'Infrastructure économique. L'auteur dénonce aussi l'Infrastructure en raillant cette bourgeoisie naissante et oppressive notamment dans *Getting Rid of It* et *The Malaria Man and her Neighbours*.

En ce qui concerne la Superstructure étatique, elle se traduit par l'expression d'une violence à la fois physique et psychique. Le passé historique de l'île la rend particulièrement propice à être le terrain d'une violence latente: le rapport de force hérité de la relation colon/colonisé se traduit, au présent, sous divers aspects. Chez Collen, la violence physique visant à maintenir « l'ordre » au sens étatique, s'exprime avec la force policière, la justice ou encore l'armée chargée de vider les squats. À chaque intervention de ces Appareils Répressifs actifs, les romans s'attardent sur le descriptif d'une violence physique forte dirigée contre les plus faibles: prolétaires mais aussi femmes et enfants. Plus insidieusement, l'Appareil étatique aura recours à une autre forme de violence que Althusser appelle les Appareils Idéologiques d'État pour désigner ces « institutions » chargées d'entretenir des « idées » propices à l'entretien du patriarcat et du capitalisme rendus synonymiques. Ainsi, dans le roman *Boy*, la famille devient l'équivalent d'un espace carcéral et tentaculaire qui étouffe le jeune Krish et menace de le conduire au suicide. L'individu est happé, annihilé, jusqu'à vouloir

s'autodétruire. La religion reviendra également dans plusieurs romans comme force visant à réglementer l'éducation, la famille, la liberté d'expression.

Nous avons également démontré l'équivalence entre l'État capitaliste et l'État patriarcal, équivalence qui se traduit par un même rapport de domination. L'État capitaliste et le patriarcat en appellent à une structure systémique et hiérarchique dirigée tour à tour à l'encontre du prolétariat et des femmes. L'existence du patriarcat repose sur la légitimation de la domination de la femme, légitimation que nous avons identifiée comme reposant sur des arguments psychologiques, anthropologiques et métaphysiques. La femme, pour la pensée freudienne, représente à la fois la génitrice, la compagne et la mort. En tant que mère, elle est le premier désir du sujet, un désir qui doit lui être interdit afin que le sujet puisse accéder à une identité sociale qui lui permette de se situer en tant qu'être. Ce premier visage de la mère est d'emblée une menace pour le sujet car ce n'est qu'au prix de son détachement de ce gouffre maternel qu'il pourra s'insérer dans la société du père, c'est-à-dire dans une société obéissant à des règles. La mère, désir, abstraction et fusion se trouve être en contradiction avec tout ce qui incarne la hiérarchie et le système patriarcal. Par ailleurs, la femme, en donnant la vie, ouvre également la voie à la mort inéluctable du sujet. Capable de donner la vie et la mort, la femme est un danger. Collen en fait une « sorcière » dans *Getting Rid of It* et une menace rongant le patriarcat de l'intérieur dans *Mutiny*. Dans *There is a Tide*, la voix de la mère obsède Shy et semble être à la source de tous ses maux. Or, le roman esquissera un retour subtil sur cette « responsable » désignée: le voile se déchire petit à petit et la voix qu'entend Shy n'est pas celle de sa mère mais celle de la société. Nous avons désigné cette voix comme celle d'une « mère patriarcale ». La femme serait également la responsable ancestrale des maux de toute société. En effet, les rites organisant la société primitive visaient en premier lieu à conjurer un « mauvais sort » hérité d'une offense commise à l'encontre de la terre et des dieux. Cette offense avait trait au tabou de la femme: la première « faute » répertoriée aurait eu trait à l'interdit sexuel entre membres d'une même communauté. Si la terre était aride, si les récoltes étaient mauvaises, c'est parce qu'une faute inavouable avait été commise. Il fallait donc un sacrifice pour réparer l'erreur commise. Ce sacrifice s'organisait autour d'un totem, devenu plus tard symbolique d'un être sacrifié, d'un fils déifié s'offrant pour le bien de tous. En d'autres termes, la femme, vectrice des maux nécessitait l'intervention d'un homme salvateur pour ramener la société sur les voies de la survie. *The Rape of Sita* s'inspire de cette métaphore: le crime est commis par un homme (Rowan) et, pour s'en libérer, une femme (Sita) doit retrouver la mémoire en « plongeant » au plus

profond d'elle-même. L'homme n'est plus le sauveur mais le coupable désigné: Collen donne au mythe une dimension autre où l'homme, à la base du crime aura besoin, non plus d'un chevalier salvateur mais d'une femme pour racheter l'erreur commise. Plus tard, la métaphysique travaillera, cette fois arguments à l'appui, à faire de la femme un être inférieur par essence. En effet, l'homme est celui qui donne naissance par l'âme: il offre la connaissance alors que la femme n'offre qu'une naissance physique, rattachée à long terme à la mort. L'homme, le penseur, offre une naissance rattachée à l'immortalité: le savoir perdure alors que le corps, l'amour charnel est voué à la disparition. Le baptême se charge alors d'offrir la vraie naissance à l'homme pour effacer cette première naissance déchue par la femme car, « l'eau natale du baptême est aussi une eau létale, car la purification et la nouvelle naissance passent par le sacrifice et la mort »⁵⁸⁴. Le corps de la femme est déchiré dans *Getting Rid of It*, violé dans *The Rape of Sita* comme s'il s'agissait toujours de s'en prendre à cette chaire que l'homme ne maîtrise pas et qu'il préfère ainsi mutiler.

Le patriarcat se sera acharné à « se » prouver, à essayer d'effacer la femme et cette obstination trahira une obsession craintive ayant pour effet de mettre en valeur celle qu'elle vise.

Notre deuxième partie aura été axée autour du deuxième temps du processus politique, à savoir la déconstruction de cet ordre premier identifié comme étant l'État capitaliste et patriarcal. Nous nous sommes ici penchés sur les stratégies mises en place par la littérature de Collen afin de remettre en question les valeurs-piliers de l'État capitaliste. Dans un premier temps nous nous sommes intéressés aux valeurs exposés par les textes et comment ces valeurs épousent une démarche déconstructive. Puis, nous avons envisagé le texte lui-même comme outil de déconstruction par le biais de techniques spécifiques, par le jeu de différents genres en coprésence et parfois d'une graphie particulière. Le texte devient physiquement l'enjeu symbolique de la politique.

Le premier chapitre de cette partie propose de voir comment le texte fait passer des messages à travers des « outils » liés aux personnages. Ces « outils » vecteurs de messages, Vincent Jouve les appelle les « valeurs » du texte. Autrement dit, le texte exprime, par le biais d'un regard, d'une position sociale, d'une conviction ou d'une parole, une valeur qui lui est chère et qui se trouve en correspondance ou en divergence avec les valeurs de son contexte d'émergence. Le regard dans *There is a Tide* permet par exemple un retour sur le passé

⁵⁸⁴ Judith Butler, *op.cit.*, p. 85.

colonial de l'île préparant ainsi à la révolte présente, à ce raz-de-marée central au roman. Le jeu du regard devient symbolique de toute une rupture majeure en préparation. Dans *The Rape of Sita*, le regard traduit le rapport de force entre violeur et violée et se veut indicateur de celui qui a ou non le dessus. Dominer par le regard devient symbolique de la domination de la situation. Enfin, *Getting Rid of It* démarre avec la peur du patriarcat: cette motivation première qu'est la peur poussera les trois femmes à s'unir et à parcourir l'île en vue de se débarrasser discrètement du fœtus mort. La peur d'être vues pousse à la prise de conscience et à la prise de position subséquente.

La position sociale des personnages colléniens se veut, quant à elle, en équivalence directe avec la notion de rupture: les personnages phares des romans sont des marginaux ou occupent des positions aléatoires. Être « socialement situé », à l'image du psychiatre de *There is a Tide* équivaut à être voué à un échec personnel sans appel. La rupture par la position traduit la rupture politique de la société capitaliste.

Les personnages clés des romans de Collen ont à cœur l'aspiration d'un ailleurs. Insatisfaits par une société contraignante et hiérarchique, ils visent un autre lieu qui se manifeste, à l'instar de *There is a Tide* par un ailleurs utopique, un futur improbable et idéalisé. L'aspiration à l'autre, c'est aussi cette abnégation dont font preuve plusieurs des personnages: nous avons introduit la notion de *philia*, cette amitié absolue héritée de la philosophie aristotélicienne et qui rejoint l'éthique de Lévinas de l'altérité en tant qu'aspiration première. Pour s'accomplir soi-même et accéder au dépassement, les personnages favorisent l'autre car l'identité passe paradoxalement par la conjonction du soi et de son contraire, l'altérité devenant un essentiel à toute tentative de définition complète:

La pensée de l'identité rassemble et confond les deux idées contradictoires du même et de l'autre: désignant à la fois et contradictoirement ce qui est *sans égal* et ce qui est *égal à quelque autre chose*. Impossible, en bref de penser le même sans penser du même coup à son propre contraire⁵⁸⁵.

Ainsi, dans *Getting Rid of It* comme dans *Mutiny*, la liberté passe par une cause commune, un chemin parcouru ensemble et le partage de son expérience personnelle.

Enfin, faire politique, c'est aussi « parler » à l'encontre du système. La force du mot est mise en avant dans *The Rape of Sita* notamment lors de la scène du viol où la victime n'aura que la parole pour tenter de se défaire des griffes du patriarcat. Il en va de même dans *Mutiny* où la résistance passe par des mots qu'il faut ensuite faire disparaître tant leur force est

⁵⁸⁵ Clément Rosset, *L'objet Singulier*, Les éditions de Minuit, 1979, p. 20.

crainte par le système. Dans les deux cas, « dire » est en écho avec une force qui menace d'ébranler le système et qu'il faut de ce fait contenir. Dans les romans de Collen, « dire » se trouve en rupture avec les idées véhiculées par le patriarcat: la valeur du dire collénien est une valeur déconstructive et par essence un outil politique.

Le deuxième chapitre envisage le texte lui-même comme outil politique aussi bien dans son corps structurel que par le biais de divers procédés sur lesquels il articule la narration. Le texte doit être compris comme « tissu », c'est-à-dire comme un entrelacs de relations, comme un enchaînement du différentiel. Nous avons posé le texte comme constitué d'éléments paratextuels, c'est-à-dire l'ensemble des ingrédients périphériques inhérents au texte, d'une structure et d'un ensemble divers concernant les voix, les genres ou encore les références, tous constitutifs du texte. En d'autres termes, le texte est par essence le socle de la différence déclinée sous divers aspects. C'est à travers l'expression de cette différence que le texte se retrouve pris dans des mouvements de dépassement, de retour et de rupture vecteurs de la politique.

Ainsi, en ce qui concerne le paratexte, les titres des romans colléniens se veulent à la fois thématiques et métaphoriques. Ils renvoient au sujet dont traitera la narration tout en dessinant un dépassement de la simple littéralité. À titre d'exemple, nous avons évoqué *The Rape of Sita* qui parle à la fois d'un viol individuel mais aussi d'un viol plus large étendu à toute une société parasité par la pensée patriarcale. Les préfaces, autre élément paratextuel, participent également de la politique lorsqu'elles interviennent dans la narration pour la rompre et l'orienter vers les idées de l'auteur.

La structure chez Collen est quant à elle marquée par la volonté de l'ailleurs: les personnages tendent vers un seul et même objectif qui est celui de la liberté. Ainsi, ils visent tous à « sortir » de là où ils sont au départ de la narration pour tendre vers un autre lieu. Shy veut revenir vers son passé afin de dépasser les difficultés de son présent. Sita doit revenir en arrière, vers la scène du viol afin de s'en libérer. Dans *Mutiny*, il faut fuir la prison. Les romans de Collen cherchent tous à défaire les personnages d'une situation oppressante: il s'agit donc bien de rompre et d'ouvrir le champ des possibles, démarche éminemment politique qui se retrouve de ce fait dans la structure narrative même des romans.

La différence intervient dans les textes par le biais des voix narratives qui, soit interrompent le texte pour capter l'attention du lecteur ou qui frappent par leur diversité. À

titre d'exemple, nous avons le psychiatre de *There is a Tide* qui surprend par ses interventions dénuées de ponctuation et lourdes de culpabilité et de souffrance psychique. Iqbal dans *The Rape of Sita* s'impose comme narrateur protéiforme, tantôt personnage, tantôt auteur, tantôt conteur. La narration porte en elle l'expression de la différence toujours dans l'optique de rompre, de capter afin d'amener à l'expression d'une idée, d'une situation nouvelles.

Collen inclura également plusieurs genres qu'elle insère dans la narration romanesque. La poésie vise à restituer la liberté de la parole orale. Il en va de même pour le conte folklorique qui, outre la liberté dont il est vecteur, articule le passage d'un monde à un autre. Enfin, Collen, par le jeu de l'intertextualité ouvre sa narration à des références diverses toujours dans l'optique de rompre avec la fixité et d'ouvrir à l'ailleurs, à l'autre. Nous restons bien là dans la démarche de détachement d'une situation initiale en vue de son dépassement, démarche que nous avons identifiée comme étant celle du politique.

Le troisième temps de cette réflexion autour de la notion de politique aura été l'occasion de nous pencher plus spécifiquement sur les diverses déclinaisons comprises autour de la notion « d'autre ». Le politique au sens de Rancière est, tout comme le concept de réel énoncé par Rosset, une notion fluctuante, rattachée à l'illusoire. Le politique trouve son « aboutissement » dans cette troisième option, cette « autre » option toujours inassouvie. Nous avons orienté cette partie autour de deux sections. La première concerne les réseaux d'images, l'imaginaire qui offre une « autre scène » ouverte aux interprétations multiples ; La deuxième concerne l'altérité.

Notre premier chapitre concerne l'imagination. L'imagination chez Collen s'organise, à notre sens, autour de deux grands paradigmes que nous avons identifiés comme étant l'imaginaire de la dureté et de la mollesse. Sous la forme de la pierre, de l'arbre ou de la falaise, le dur, rigide et inflexible sera souvent vecteur de mort. Par opposition, la mollesse implique la permissivité: l'eau, la boue, les aliments qui rappellent le féminin. L'arbre ou la pierre renvoient à cette « police » inflexible à l'image du masculin. L'arbre, image ascensionnelle conjugue les principes de vie et de mort: il évoque, par exemple, le crime mortifère tapis dans l'inconscient de Sita et qui ne demande qu'à ressurgir à la surface tout en étant simultanément le remède même de ce mal. Ce n'est qu'en laissant les « racines » de sa mémoire amener le souvenir enfoui à la surface que Sita pourra en être libérée. Il en va de même pour la pierre, autre symbole de la dureté qui peut revêtir deux penchants. La pierre, inflexible de la falaise rappelle la mort des esclaves en fuite et, de ce fait, la tranche historique

douloureuse du passé de l'île. Néanmoins, la pierre, conjugée au talent de Ton Tipyer devient synonyme de création. Ainsi, cette juxtaposition du « dur » et du « mou », ou de « l'inflexible » et du « flexible » nous a semblé être la mise de abîme de la juxtaposition des principes masculin et féminin. Lorsque posé l'un à côté de l'autre, sans possibilité d'immixtion, l'inflexible masculin se veut destructeur. Dès lors que la pierre se laisser toucher par l'eau, dès lors qu'elle intervient sous sa forme la plus liquide qui est la boue, elle devient salvatrice. L'arbre, travaillé par les végétaux, les vents et l'eau voit émerger la vie de Laval alors que l'arbre inflexible de la barque de Tikay, l'arbre solide qui résiste à l'eau, emporte à la mort. Collen semble travailler à la démonstration de la nécessité d'une interpénétration des deux principes dans l'optique de créer plutôt que de détruire.

Par ailleurs, l'image du cycle chez Collen sera un axe thématique phare. Il se décline sous divers aspects dont le cyclone, le cycle spirituel ou encore le cycle narratif. Le cycle cristallise l'idée de métaphore, de réel, c'est-à-dire du politique en tant que déplacement, de mouvement. Les romans réitèrent l'image du cyclone qui intervient en même temps que les grands bouleversements échafaudés par les personnages. Par ailleurs, le cycle sera l'axe structurel même de certains romans à l'exemple de *The Rape of Sita* qui place à son commencement le temps, la femme, *Kâlî*, le karma. Toutes ces idées recherchent le même effet, à savoir rappeler l'image d'un incessant recommencement, une instabilité prenant à contre-pied et d'emblée toute idée de fixité.

Notre deuxième chapitre concerne les différentes manifestations de l'altérité que Collen fait intervenir sous la forme de l'utopie en tant qu'autre lieu idéalisé, ou encore avec l'autre sens rattaché au principe du féminin et enfin, à travers le mythe, cet autre sens, cette autre réalité protéiforme aux facettes imagées.

L'autre lieu apparaît surtout dans *There is a Tide* lorsque Collen arrête la narration afin de faire intervenir un lieu futur et idyllique où la liberté intellectuelle, la travail non-contraint et l'absence de toute forme d'esclavage priment. Outre la liberté absolue qui semble caractériser ce futur positif à tout égard, il devient également l'occasion d'un constat sur ce que fut le « passé », c'est-à-dire le « présent narratif » du roman en cours. Les observateurs de l'an 2051 exposent les erreurs prévalant à l'époque obscure de *There is a Tide*, erreurs qui seraient le fait d'un manque de clairvoyance et de savoir toutefois temporaire. En effet une reprise en main reste possible et la mention d'un futur positif sous les traits de l'utopie de 2051 exprime l'aboutissement de ce futur.

L'altérité trouvera également son expression avec les deux principes que sont le féminisme et le féminin. Si le féminisme se caractérise par le rapport oppositionnel suscité en réaction de la domination patriarcale, le féminin se veut être le dépassement de toute opposition. Il s'agit, en quelque sorte, d'un après-féminisme, du dépassement d'un simple rapport de force pour proposer l'acceptation d'une construction sans fin. Il n'y aura pas de « résultat » ou de victoire concrète: le féminin célèbre l'éternel recommencement comme réel objectif. Ainsi, il ne s'agit plus d'opposer l'homme et la femme mais d'accepter le féminin comme un principe à part entière, coupé de toute définition. Le féminin, c'est l'autre et, de ce fait, le politique dans sa « définition » la plus aboutie.

Enfin, Collen utilisera le mythe hindou dont le polythéisme est en lui-même garant du principe multiple. Les références au panthéon abondent dans *The Rape of Sita* allant d'emprunts onomastiques aux références aux textes sacrés dont le *Râmâyana*. Les personnages revêtent la transcendance qui échoit aux dieux et remettent en cause certains principes hérités de la croyance hindoue pour la réadapter au contexte collénien.

Cette volonté de « défaire » un état, une situation, est, ce qui caractérise le processus même de la politique qui, rappelons-le, intervient sur une situation pour l'interrompre. Or, une interrogation serait intéressante à soulever ici, en conclusion de ce travail. Il s'agit de se pencher sur le parti politique LALIT auquel est rattaché Collen pour se demander si la non domination du parti de la scène politique mauricienne serait indicateur de l'échec de la politique de l'auteur, tant sur la scène réelle que dans ses romans. En d'autres termes, est-ce que le fait que LALIT soit en retrait de la scène politique mauricienne indique une défaillance de la politique telle que la défend Collen. Notre réflexion menée tout au long du présent travail nous permet d'ébaucher une réponse à cette interrogation.

Si LALIT ne domine effectivement pas la politique de l'île Maurice en se présentant comme parti périphérique, il n'en demeure pas moins que « la » politique telle que la voit Collen aussi bien dans ses romans que dans son parti est en étroite correspondance avec la définition philosophique du concept de politique. Somme toute, la démarche de LALIT et de Collen se rapproche fidèlement de la vraie définition du processus politique.

En effet, LALIT s'inscrit dans une démarche de continuité: le parti œuvre pour la propagation du savoir. Outre son combat en faveur de la langue créole comme outil de propagation efficace du savoir au plus grand nombre, LALIT a choisi sa propre maison

d'édition: *Ledikasyon pu Travayer*⁵⁸⁶ dont la collection principale s'appelle *konesans pu tu dimunn*⁵⁸⁷. L'emphase est mise sur la divulgation et la propagation du savoir au peuple. Collen et LALIT rejoignent ainsi la définition d'Arendt de la politique, à savoir, l'extension du savoir au plus grand nombre afin de promulguer la liberté de participation efficiente de tout un chacun à la scène politique. C'est cette liberté d'expression et par extension de participation que Collen défend aussi bien à travers LALIT que dans ses romans. LALIT s'inscrit dans une démarche de réflexion et donc de remise en cause à travers de nombreuses publications, un site internet et des causeries régulières à travers l'île. Axé sur le discours, l'échange et la diversité, LALIT ne connaît pas d'aboutissement immédiat mais s'engage dans un travail à long terme, un travail de recommencement, presque, pourrait-on dire, d'éternel recommencement aux allures parfois utopiques: « The concern of Lalit is to pull together a different kind of society where the majority worker class have direct change over their economic activities. Its activists wish to elaborate on the complex implication of this project »⁵⁸⁸. D'autant plus complexe que les recherches du parti politique l'auront amené à considérer les difficultés entourant la notion d'idéologie. Dans les nombreux essais publiés sur le site *lalitmauritius.org*, les membres du parti évoquent l'idéologie dominante comme une force rigide, immuable, intrinsèquement rattachée à l'identité historique de l'île: « Pourquoi l'ancienne idéologie persiste-t-elle, parce que l'esprit et la mémoire ne se métamorphosent pas aussi vite que le matériel, il en résulte un conflit entre les idées, le savoir, les valeurs, les traditions dans un contexte où domine le matériel »⁵⁸⁹. C'est donc un travail de longue haleine qu'aura entrepris LALIT s'inscrivant à la fois comme activistes et comme penseurs de gauche engagés dans une réforme réflexive intervenant sur le long terme.

Les idées contenues dans les romans de Collen visent une même optique: la libération. Être libre de penser, de se détacher des idées préexistantes ou encore de se détacher d'un contexte présent insatisfaisant. Pourtant, force sera de constater que l'auteur arrive à trahir cette aspiration première de liberté en se retrouvant piégée par une prise de position parfois inobjective. En se plaçant systématiquement du côté des prolétaires et des femmes, l'auteur sectionne son écriture d'un trait manichéen quelque peu rédhibitoire qui place d'un côté les « bons » et de l'autre les « méchants ». Les personnages phares, issus du petit peuple, sont

⁵⁸⁶ L'éducation pour les travailleurs

⁵⁸⁷ Connaissance pour tous

⁵⁸⁸ <http://www.lalitmauritius.org>

⁵⁸⁹ « *Kifer ansien ideoloji persiste, se aköz lespri e memwar pa sanz osi vit ki materyalite, e donk ena enn klash lide, klash konesans, klash valer, klash tradision, otour prodiksyon materyel ki dominan* », Ibid.

parés de qualités dithyrambiques allant parfois les assimiler à des divinités. Les femmes sont solidaires, perspicaces et toujours victimes d'hommes peu recommandables. Force est de constater que l'auteur offre cet unique tableau de la société mauricienne, et ce, dans tous ses romans. Si parfois émergent de pâles figures masculines parées de quelques qualités, elles s'effacent rapidement au fil de la narration. Ainsi, l'auteur déroge à son aspiration de rupture politique: elle reste, à l'image de l'État policier honni, à la première idée d'un patriarcat néfaste et d'un « petit peuple » parfait à tout égard.

Toujours est-il que l'auteur reste axée sur un principe de liberté en infraction avec tout ce qui cherche à le contenir. Les romans de Lindsey Collen deviennent l'occasion de remettre en cause le capitalisme en le prenant à défaut, avec son premier roman *There is a Tide*. La pâle figure du psychiatre se veut être la projection de l'échec d'un capitalisme tentaculaire dont Shy doit se libérer en entreprenant une « reconnexion » avec ses racines, avec le passé. Ce n'est qu'à ce prix que les personnages de Collen trouvent le salut. Il faut renouer avec le passé historique de l'île, seul garant d'une identité réelle: c'est ce que découvre Shy et plus tard Krish Burton. Ce retour aux sources est une marche à contre-sens du développement capitaliste que Collen défend de sa plume. Démarche utopiste qui joute une autre problématique soulevée aussi bien dans la réalité mauricienne avec le MLF (*Muvman Liberasyon Fam*) dont Collen est membre que dans des romans tels que *The Rape of Sita*, *Getting Rid of It*, et *Mutiny*. L'auteur dénonce les abus physiques et psychologiques tus par la société mauricienne et qu'elle entreprend d'exposer, parfois par le biais de moyens directs, afin d'induire le commencement d'un changement. Si le viol est dénoncé dans *The Rape of Sita* (aussi bien sur le plan personnel que métaphorique), *Getting Rid of It* met en scène la nécessité d'une solidarité féminine pour faire face à un adversaire commun: le patriarcat-capitaliste. Dans ces deux romans, le corps de la femme aspire à la liberté, à rompre avec la société actuelle pour tenter de définir les contours d'un ailleurs plus propice à leur épanouissement. L'auteur fait défiler dans ses romans des causes qui lui sont chères, leur dédiant une part afin d'esquisser un pas contestataire destiné à amorcer les premiers mouvements de liberté. Elle évoquera entre autre la question des Chagos et de l'outrage commis à l'égard de ses habitants. Dans *Mutiny*, nous avons une chagossienne enfermée dans une prison mauricienne mais aussi dans un passé injuste qui lui vaut d'être accusée à tort. Sans voix, Mama Gracienne ne peut se défendre tout comme Leila et Juna prises par les autorités pour des raisons obscures ou difficilement explicables. La prison mauricienne est à la fois tangible et métaphorique: prison identitaire, elle vole la liberté d'expression.

A côté de ces censeurs de liberté, Collen défend l'indépendance, elle dénonce l'impérialisme conquérant et confère à l'indépendance de l'île Maurice une dimension plus large: l'île indépendante doit abriter des individus libres de leurs corps, libres de leur expression et de leurs actes, libres de se dresser contre une société rigide à laquelle ils opposent une volonté de déconstruction incessante, patiente et courageuse. À l'inflexibilité d'un patriarcat garant de la survie de la société capitaliste, Collen oppose l'humain dans sa diversité, dans une diversité de situations et d'émotions. Les romans sont par essence l'occasion de l'hétéroclite, du multiple, c'est-à-dire de l'antithèse même de toute fixité. Collen démontre son attachement à l'homme en prenant position pour sa liberté d'être, pour sa liberté d'exister en tant que sujet « instable ». Shy s'interroge, Sita cherche son passé qui la tourmente, les femmes de *Getting Rid of It* sont prises dans le tourbillon de la peur, de l'amitié, de la lutte pour leur survie. Krish Burton est l'adolescent qui se cherche, métaphore vivante de la jeune société mauricienne à l'identité encore vacillante. C'est bien cette identité fluctuante, confrontée au capitalisme, que Collen entend défendre et amener à se découvrir. Les personnages luttent pour se libérer de l'opresseur: dans *Mutiny* il faut fuir la prison, dans *The Malaria Man and her Neighbours*, dernier né de l'auteur, la révolte devient enfin le sujet phare du roman. À l'instar de ce jeune Krish qui se cherche dans le roman *Boy*, qui quitte ce qu'il connaît pour s'aventurer dans « l'île profonde », la société mauricienne, sous la plume de Lindsey Collen, se cherche et interroge son passé faisant ainsi vaciller les assises d'une société capitaliste et patriarcale.

Annexes

Annexe 1. RÉSUMÉS DES ROMANS.

There is a Tide (1990)

There is a Tide (1990) commence avec un avant-propos de l'auteur qui dit avoir trouvé sur une étagère du « Bourbon second-hand bookshop in Por Lwi » (*T* 1), un ouvrage titré *There is a Tide* par **Koko Bi Panchoo**⁵⁹⁰. L'auteur, devenu personnage le temps d'un « avant-propos » décidera de faire publier l'ouvrage de ce mystérieux auteur, qui avoue avoir lui-même trouvé différents fragments qu'il aurait simplement assemblé pour constituer le présent ouvrage. Ces fragments sont en fait les témoignages de trois personnages appelés « the three BASES » et autour desquels s'organise le roman. Les « **three BASES** », comprenons « les trois bases » sont les trois personnages narrateurs du roman, à savoir, **Fatma**, la conteuse âgée, **Shy**, une jeune ouvrière anorexique et un **psychiatre**.

Le premier témoignage, sur bande audio, est celui de **Fatma** la conteuse autrefois sage-femme qui raconte à **Shy** la naissance de son père **Laval** dit **Larmwar**, le décès tragique de son grand-père, Tikay avant la naissance de son père, **Laval** lui expliquant comment ce dernier fut impliqué dans différents mouvements de grève après l'indépendance de l'île. Puis, il y a le deuxième témoignage qui vient se greffer au premier. C'est celui de **Shyneer Pillay**, dite **Shy** est, quant à elle, une jeune ouvrière de la zone franche. Anorexique, elle suit une psychothérapie et, sur la recommandation de son **psychiatre**, elle entreprend un travail d'introspection qu'elle rédige sous forme de lettres. Elle raconte son enfance, le mariage forcé de sa mère avec un laitier et toute l'amertume de celle-ci. La mère de **Shyneer**, silencieuse et pleine de rancœur mourra des suites d'un avortement clandestin. **Shy** dira se sentir sale et dira vouloir se purifier par le jeûne pour justifier son refus de consommer. Elle attribuera également son anorexie au rejet de la société de consommation et du travail forcé auquel elle l'a contrainte depuis ses douze ans. Petit à petit, **Shy** s'acheminera néanmoins vers la guérison, se réconciliant avec elle-même et se débarrassant de la culpabilité ressentie vis-à-vis de sa mère. Elle rencontrera l'amour et décidera d'accepter à nouveau la vie en s'alimentant et en appréciant les aliments. Enfin, la troisième voix est celle du **psychiatre**. Psychanalyste de

⁵⁹⁰ Nous avons choisi de mettre en gras les noms des personnages principaux des romans.

Shy, il rédige en parallèle un journal où il relate ses mauvaises actions. Cette confession sans ponctuation laisse transparaître un immense vide et une grande culpabilité vis-à-vis des siens. Il participe à l'agression du maçon, **Toni**, compagnon de sa mère, veuve, et fait enfermer sa maîtresse, **Françoise**, en hôpital psychiatrique pour prévenir tout esclandre. Il sera finalement rattrapé par la justice et emprisonné pour coups et blessures. Il se retrouvera dans cette même cellule dans laquelle, par le passé, **Laval**, fut emprisonné pour sa participation aux grèves.

The Rape of Sita (1993)

The Rape of Sita (1993) suit une intrigue complexe: « It's structure's more like a bunch of grapes » (*ROS* 8). Il est composé d'incessants retours en arrière, et de récits insérés, qui culminent vers la scène du viol de **Sita** le 30 avril 1982. **Sita**, jeune femme politiquement engagée, tente de retrouver un souvenir qui l'obsède. Elle pense au courage de sa mère, à l'amour pour la liberté de son père. **Sita** plonge et replonge dans le passé, trouvant tantôt colère, tantôt angoisse. Les chapitres du roman défilent ainsi, narrés par **Iqbal** qui ponctue son récit du leitmotiv obsédant: « **Iqbal** was a man who thought he was a woman » . **Sita** se rappelle s'être rendue au Seychelles, puis à l'île de la Réunion le 30 avril 1982, dans le cadre d'une mission politique. Elle est violée par **Rowan Tarquin** chez lequel elle est hébergée à la Réunion durant la nuit du 30 avril au 1^{er} mai. De retour à Maurice, **Sita** oublie le viol, souvenir traumatisant qui est occulté par sa mémoire. Huit ans et neuf mois plus tard, elle retrouvera le souvenir enfoui de la scène du viol. Le roman enchaîne alors avec une nouvelle phase: **Sita** décide de ne pas se laisser détruire par le viol. Elle s'implique pour la cause des femmes victimes d'agression sexuelle et intègre le « All Women's Front ».

Le roman met en scène de multiples personnages: **Iqbal**, le narrateur et ami de **Sita**, **Dharma**, compagnon de **Sita**, ainsi que de nombreuses figures positives telles que le père et la mère de **Sita** et **Ton Tipyer** le tailleur de pierre. **Iqbal** raconte l'histoire de **Sita** tout en opérant également de nombreuses digressions qui lui permettent de parler de son histoire, de celle de **Dharma** ou encore de celle des parents de **Sita**. **Iqbal**, en tant que narrateur, fait le récit de la quête de **Sita** qui tente de retrouver un souvenir enfoui. Les nombreuses digressions et les récits enchevêtrés donnent au roman une structure labyrinthique soulignant la difficulté de la quête psychologique qu'entreprend l'héroïne. **Dharma**, compagnon de **Sita** est, quant à lui, présenté comme héro. Il ne pourra néanmoins aider **Sita**. Il est, tout comme **Ton Tipyer**, un personnage positif, ami de **Sita**. Pourtant, l'héroïne sera toujours seule face à la difficulté

et devra entreprendre seule l'anamnèse visant à la faire prendre conscience du viol pour enfin le dépasser.

Getting Rid of It (1997)

Getting Rid of It (1997) relate les difficultés que trois femmes (**Jumila**, **Sadna** Joyna et **Goldilox** Soo) rencontrent lorsqu'elles décident d'aider **Jumila** à se débarrasser de son fœtus mort. Leur périple est entrecoupé de retours en arrière qui expliquent le vécu de chacune de ces trois femmes. **Jumila** a recueilli son neveu, Tibye, devenu muet après le suicide de sa mère. Tibye sera appelé « The Boy Who Won't Speak »: le garçon qui ne parlera pas. **Jumila** trouve un emploi en tant que dame de compagnie auprès de l'épouse d'un historien. Elle se prénomme Liz. Les deux femmes se lient d'amitié. Brimée et emprisonnée par son mari, Liz finit par s'ouvrir les veines. C'est en s'éprenant de Rahim que **Jumila** conçoit un enfant qu'elle perd. Elle ira alors trouver ses deux amies pour l'aider à faire disparaître le fœtus sans que les autorités ne s'en aperçoivent. **Sadna**, au début du roman, est employée à l'hôpital civil. Auparavant, elle vivait avec sa mère et une chienne dans un logement délabré à Port-Louis. Un soir, sa mère ainsi que la chienne sont assassinées et **Sadna** se fait employer par Rita Blignault comme bonne à tout faire. Rita n'a le droit de sortir que certains jours précis et à des fins spécifiques. Néanmoins, les deux femmes bravent l'interdit et se rendent un jour à la plage du Morne. La sanction sera très lourde: Rita sera battue et **Sadna** violée devant sa patronne. Rita retournera à la plage et se donnera aussi la mort en se laissant emporter par les flots. Le roman s'achève par le procès de Cyril Blignault intenté par **Sadna**. Elle n'obtiendra pas gain de cause. **Goldilox** Soo est, quant à elle une créole employée par la société de nettoyage « Klinnkwik ». Auparavant, elle vivait avec son frère, Tizan, avant que ce dernier ne la chasse. **Goldilox** sera employée chez Sara dont elle s'éprendra. Lorsque l'époux de Sara les surprend, il chasse **Goldilox**, tandis que Sara, de dépit, se donne à son tour la mort, cette fois par le feu. Les trois femmes ne pourront finalement se débarrasser du fœtus de **Jumila** qu'après un rituel approprié, qui marque le retour d'une certaine sérénité à la fin du roman. **Jumila**, **Sadna** et **Goldilox** ont, entre temps, décidé de faire parti d'un mouvement politique en faveur de l'amélioration des conditions de vie de la classe ouvrière.

Mutiny (2001)

Mutiny (2001) met en scène trois femmes: **Juna**, **Leila** et **Mama Gracienne** sont prisonnières à Borstal, prison située au nord ouest de l'île Maurice. Ces trois femmes, incarcérées pour différentes raisons, vont se lier d'amitié et préparer ensemble leur évasion. Pour tromper la faim, elles se racontent des recettes et pour tromper l'ennui elles se racontent leurs histoires. Avec l'aide de Boni, complice extérieure, l'évasion a lieu pendant une tempête cyclonique. Néanmoins, la fin du roman indique que la révolte et l'évasion ont échoué mais **Juna** se dit prête à recommencer. **Juna**, dite « The Allegator » est en prison parce qu'elle aurait été impliquée dans un mouvement syndical. Sur la base de fausses accusations, elle est emprisonnée. En prison, **Juna** continuera à écrire des pensées politiques sur des morceaux de papier hygiénique qu'elle avale ensuite pour les faire disparaître. Nous apprenons que **Juna** a un frère, également en prison. Sa mère est décédée à sa naissance alors que son père sombre dans la corruption. **Juna** verra ses deux compagnes de cellule comme les membres d'une nouvelle famille en remplacement de celle qu'elle a perdue. **Leila Sadhal**, dite « The Effusion of Blood », est une jeune femme arrêtée pour coups et blessures à l'encontre de policiers qui venaient pour l'arrêter. **Leila** est encore une enfant et se révèle être un personnage attachant, loin de l'image que veulent en donner les services de police. **Mama Gracienne**, « The Confession », arrive au milieu du roman. Il s'agit d'une chagossienne âgée qui, un soir, découvre sa fille morte. Abasourdie, elle ne saura pas se défendre et se laissera accuser de la mort de sa fille.

Boy (2004)

Boy (2004) relate les aventures de **Krish Burton**, qui quitte son foyer pour parcourir l'île Maurice. Ayant échoué à ses examens de fin d'année, **Krish** se rend chez son oncle, Mamu Dip, pour un court séjour, afin de se distraire et de rendre service à sa mère qui le charge d'une mission: porter du haschich à son oncle pour la fête religieuse qui approche. **Krish** décide néanmoins de quitter plus tôt le domicile de son oncle et, au lieu de rentrer chez lui, il part à l'aventure, au hasard des routes. **Krish** fera de multiples rencontres, dont celle de Captain et de Kid, deux personnages quelque peu bohémiens. Le jeune homme connaîtra l'amitié et la solidarité mais aussi la peur lorsqu'il est arrêté avec Captain et Kid pour avoir sorti de l'eau le cadavre d'une jeune femme. **Krish** sur le chemin du retour rencontre l'amour sous les traits d'une jeune fille prénommée « Girl ». À la fin du roman, nous avons un jeune homme accompli, sûr de lui et qui ne ressemble plus au garçonnet hésitant du début. **Krish** s'implique dans un mouvement politique en tant que membre actif.

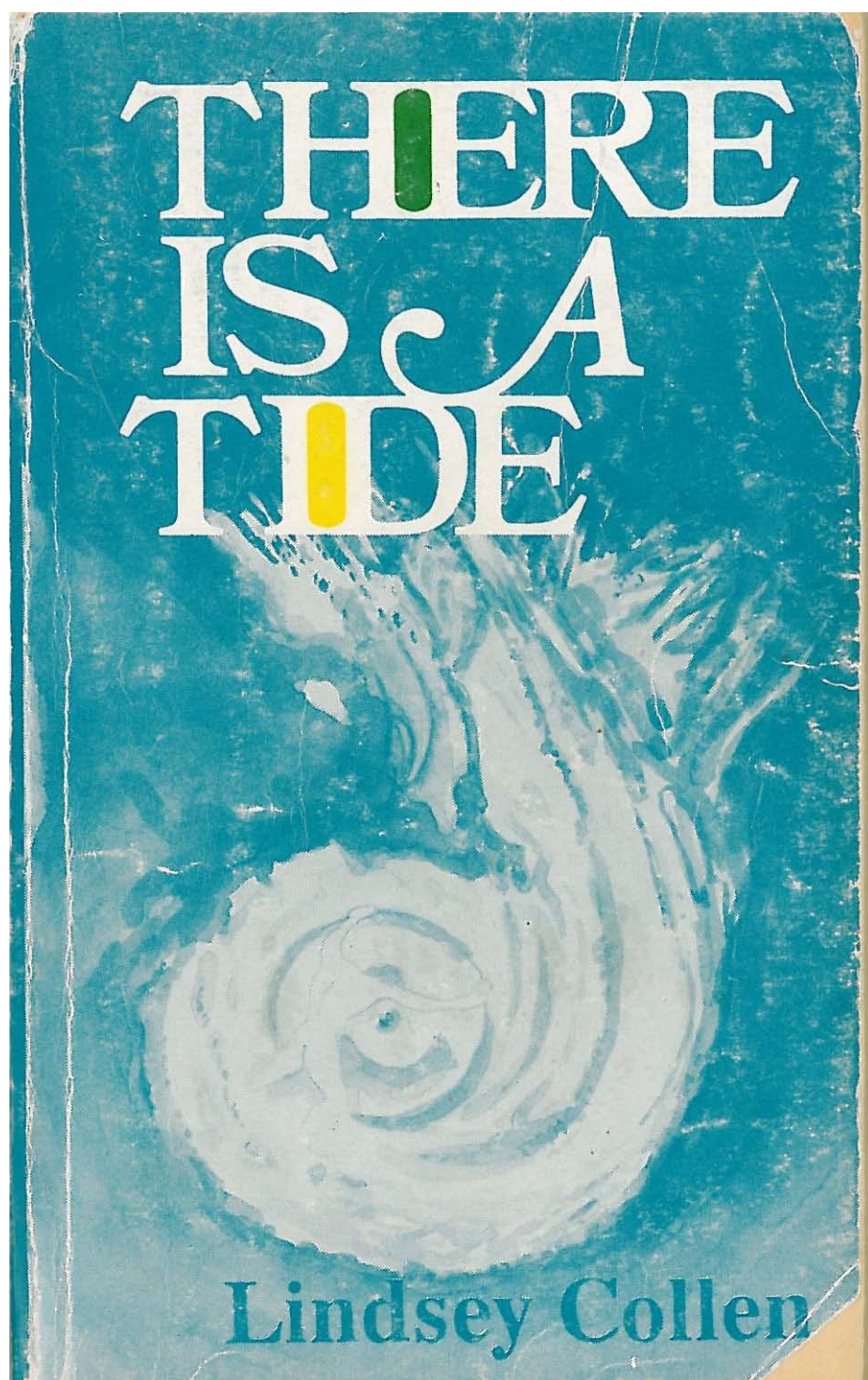
The Malaria Man and her Neighbours (2010)

The Malaria Man and her Neighbours (2010) est, à ce jour, le dernier roman de Lindsey Collen. Le premier chapitre du roman s'intitule « Death », car le roman évoque des décès des quatre personnages principaux. C'est par un jeudi matin que les corps de **Zan Pol Kanzy** dit « The Malaria man », de **Melomann**, d'**Eshan Zukahi** et de **Brij Kelapen** sont retrouvés. « The Malaria man » serait mort de tuberculose, **Melomann** se serait suicidé, **Eshan** est retrouvé noyé, alors que Brij se serait accidentellement électrocuté sur son lieu de travail. Au fil des chapitres, les personnages de **Zan Pol**, **Melomann**, **Eshan** et **Brij** nous sont présentés comme étant des opposants au système. **Zan Pol**, un travesti, aussi connu comme « Tante Polette », travaille avec **Melomann** à la cellule Malaria chargée du nettoyage et de l'entretien des cours d'eau. Il découvrira que les autorités détournent l'eau du canal. **Zan Pol** et **Melomann** travaillent sous la supervision du « Area Manager », caricature de l'autorité, comparé à un acteur de théâtre en représentation lorsqu'il prend la parole. **Brij Kelapen** fait partie de l'union syndicale à l'abattoir où il travaille. Il sera confronté à Mal Benny, directeur général qui le menace lors d'une altercation. **Eshan**, quant à lui, veut conserver sa portion de terre sur laquelle il cultive des pommes de terre. Nous comprenons néanmoins qu'**Eshan** se sent menacé et observé. Il a un mauvais pressentiment.

Annexe 2. LES COUVERTURES DES ROMANS

COUVERTURE DE

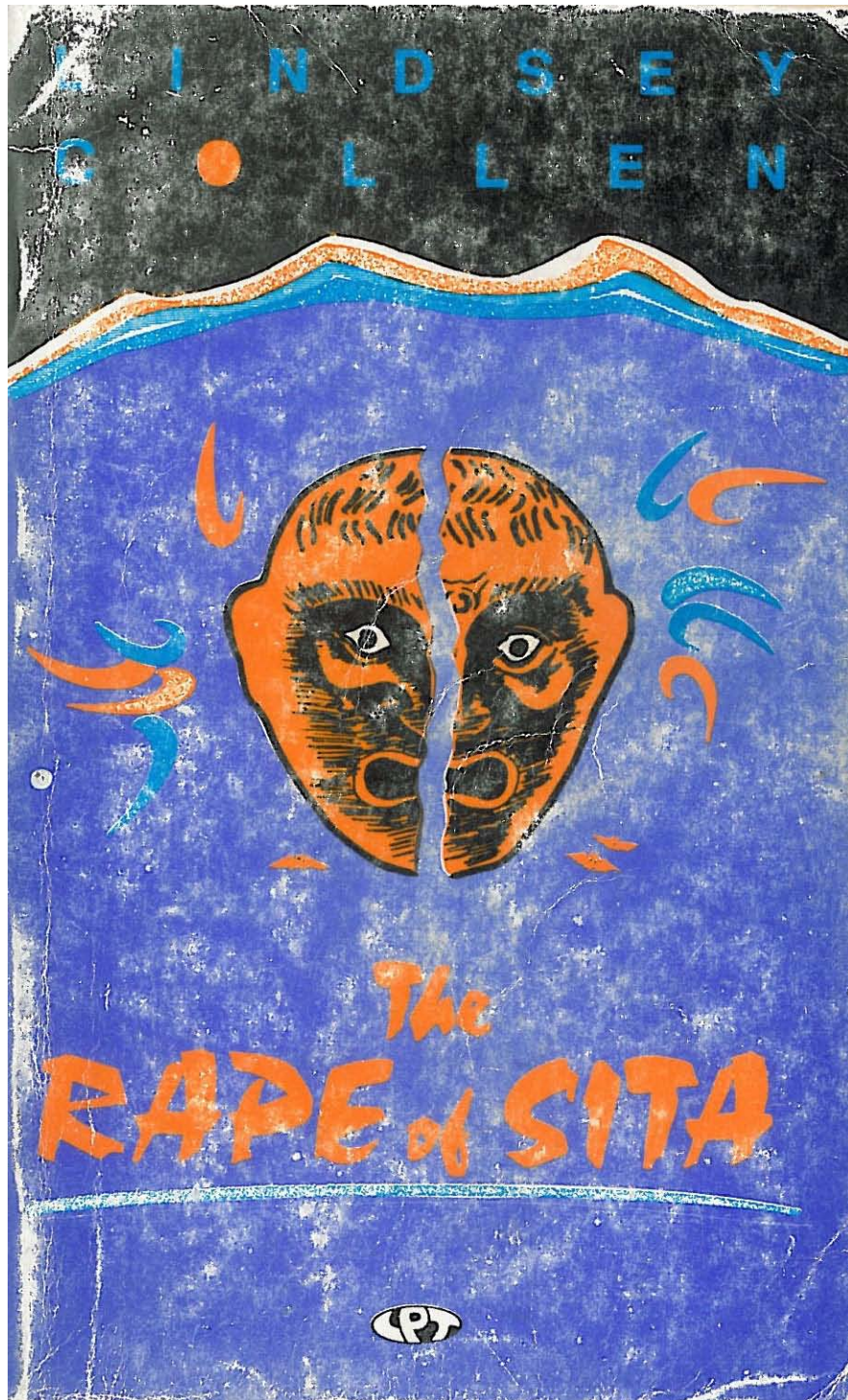
THERE IS A TIDE



Dessin de couverture: Alain AH-VEE

COUVERTURE DE

THE RAPE OF SITA

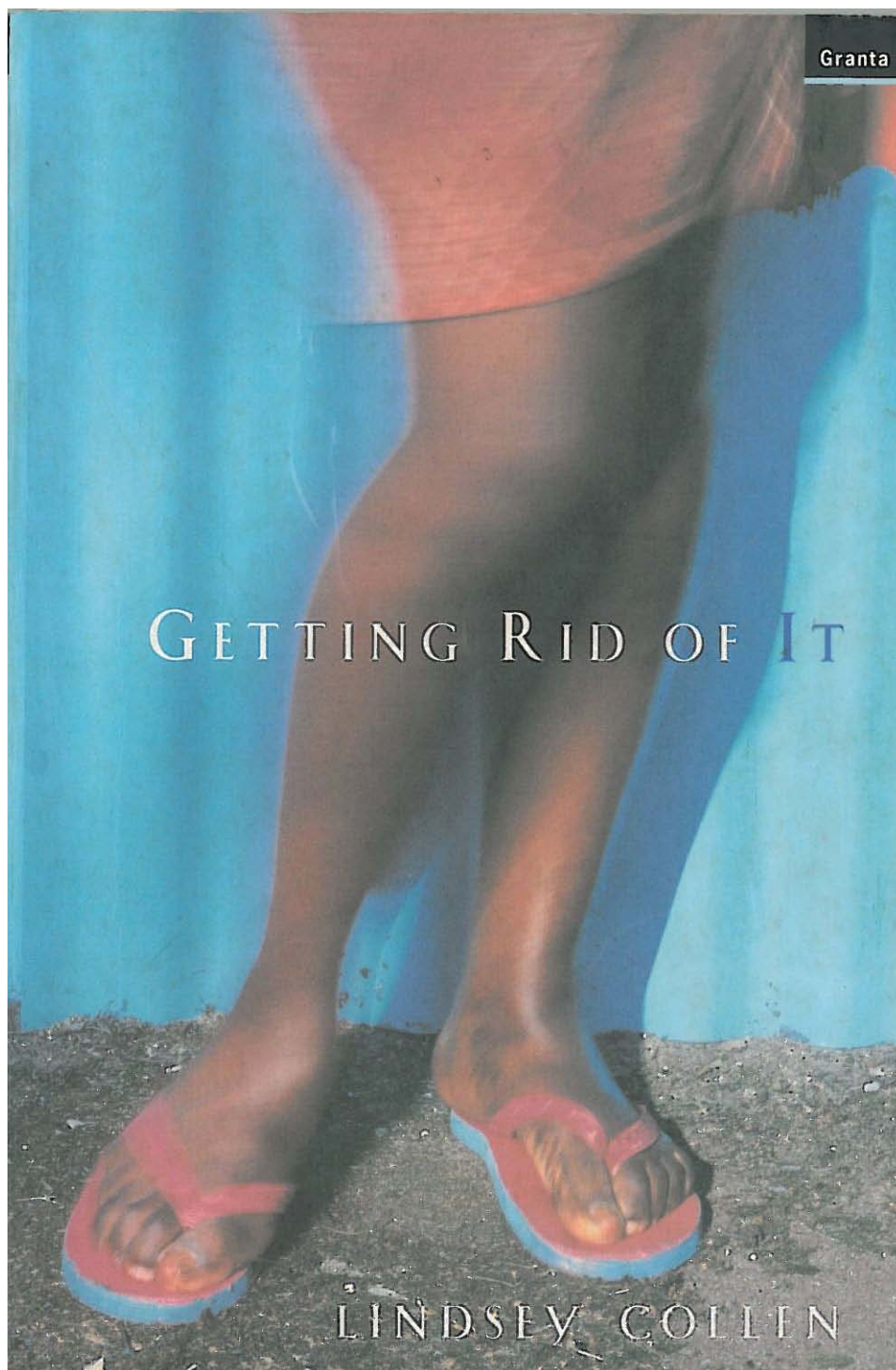


Dessin de couverture: Alain AH-VEE

Ledikasyon Pu Travayer

COUVERTURE DE

GETTING RID OF IT

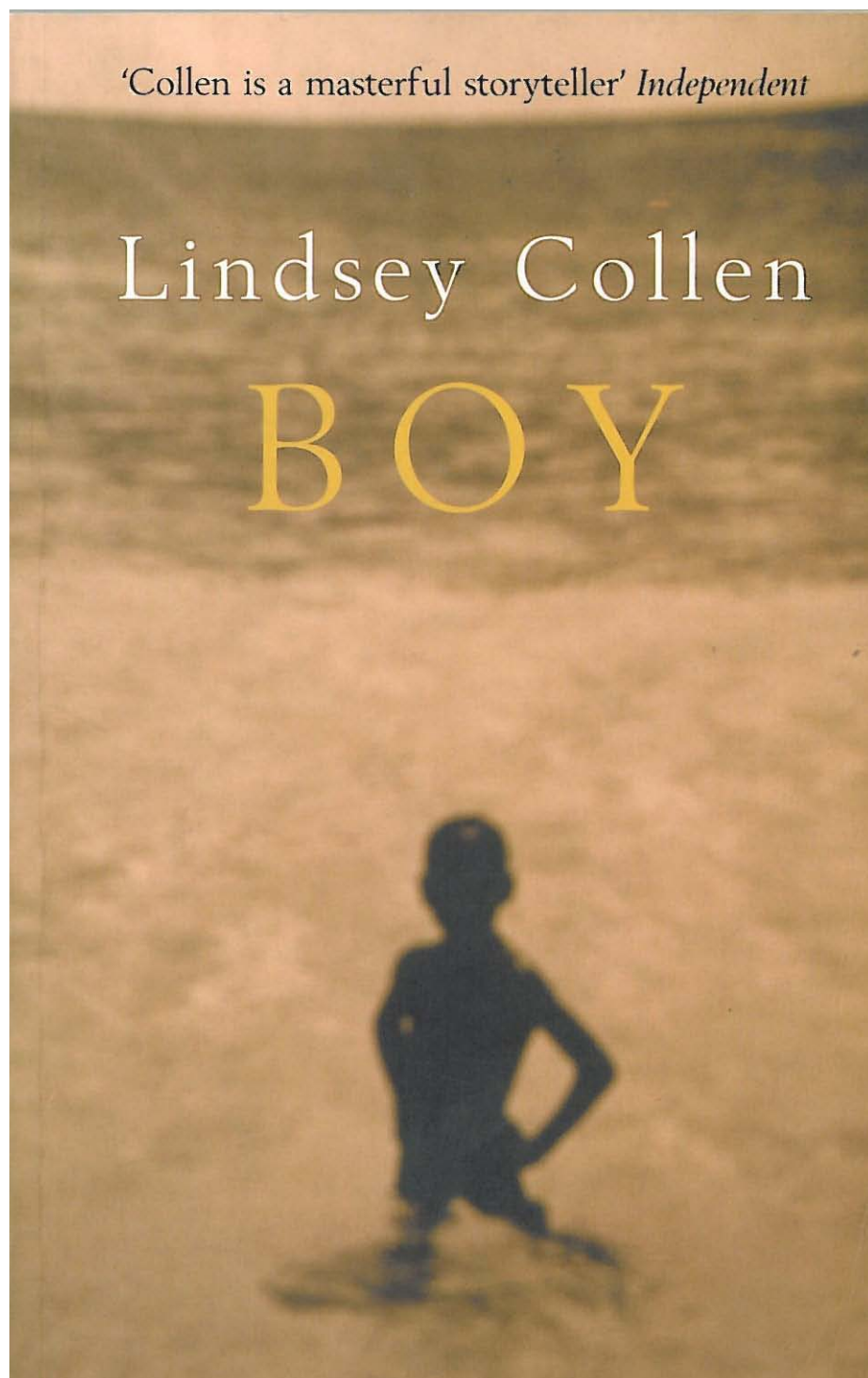


Photographie: David THOMPSON

Granta Publications

COUVERTURE DE

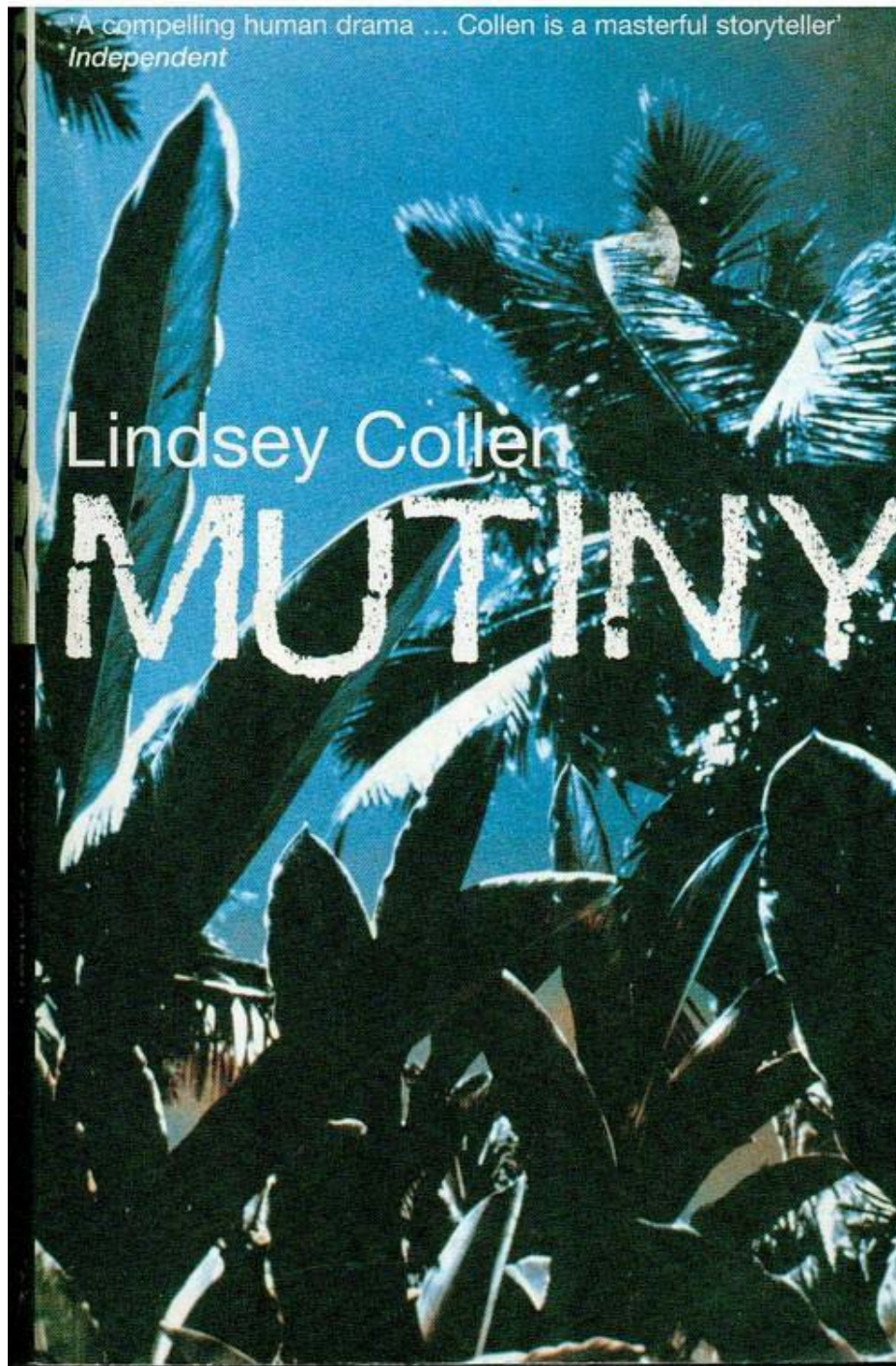
BOY



Bloomsbury

COUVERTURE DE

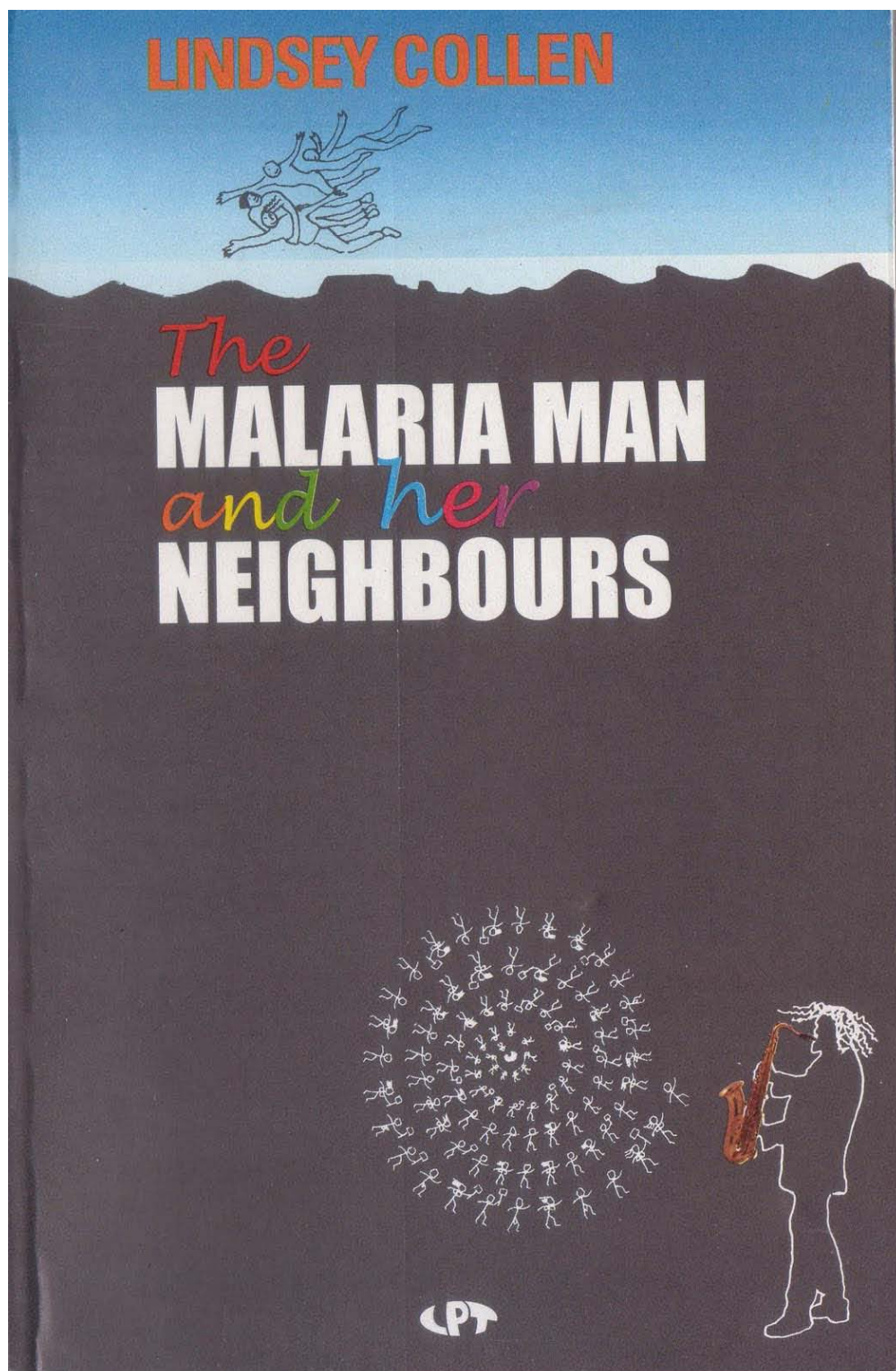
MUTINY



Bloomsbury

COUVERTURE DE

THE MALARIA MAN AND HER NEIGHBOURS



Dessin de couverture: Alain AH-VEE

Ledikasyon Pu Travayer

Annexe 3. « LINDSEY COLLEN IN CONVERSATION »⁵⁹¹

Résumé: Lindsey Collen est originaire d’Afrique du Sud. Installée à l’île Maurice depuis 1974, Lindsey Collen a publié son premier roman, *There is a Tide* en 1990. Puis sont parus dans l’ordre: *The Rape of Sita* (1993), *Boy* (1996), *Getting Rid of It* (1997), *Mutiny* (2001) et *The Malaria Man and her Neighbours* (2010), deuxième volet d’une trilogie dont *Mutiny* constitue le premier élément. Lindsey Collen est aujourd’hui publiée par des maisons d’éditions de renommée internationale telles Granta et Bloomsbury. Son roman *The Rape of Sita* et la polémique qu’il suscita à Maurice lui ont valu le soutien et les éloges de la communauté littéraire du monde entier pour sa ténacité et la puissance de son écriture qui remet en question la société mauricienne.

Les questions s’articuleront autour de quatre grands axes à savoir: la politique, la notion de réel, la langue et le patriarcat.

I. La politique

1. Do you think that writing can be described as a political act?

I think writing novels can certainly be a political act in the case of relatively serious novels. But it would probably be true to say that *most* novels published are probably written as a pecuniary act, for the money, so to speak – I speak of the books in supermarkets and airport lounges. And it is certainly true of many best sellers. It would also be true to say, however, that all novels, even those written without any political *intention* probably do have an effect on peoples’ ideas, on the totality of their ideas, and that this, certainly, in turn, affects political reality in the societies they live in.

In the case of my novels, I think writing them was probably a political act. There are some things that are not too easy to express politically in the « politico-political » sphere, but that I, as a person, want to share with other people. I’ll give two examples, both from *GR*. It would be fair to say that, although the book is about a woman having had a miscarriage, it is a

⁵⁹¹Helena Perrin, « Lindsey Collen in conversation » in Eileen Williams-Wanquet, Mohamed Aït Aarab, *Repenser Les Mythes fondateurs et l’écriture de l’histoire dans l’espace Océan Indien*, la Réunion: Océan Éditions, 2011.

clear plea in favour of keeping the police off the backs of women who have abortions. In the women's movement, say, in the *Muvman Liberasyon Fam* in Mauritius and in LALIT, I am involved in socio-political and politico-political work on this precise theme. But the relatively minor incident around The Boy Who Won't Speak in the novel is based on a very moving true experience I have been witness to, an experience so disturbing it is not easy even to tell people about it without crying. So, in a novel, there, I share it. That once he and his aunt intend to go to a demonstration, he gets his voice back. That liberation is in the mere act of deciding to act. You don't have to wait for the results. How else does one express this essential, quint-essential joy of being a revolutionary ? For your interest, those of you who are not too at ease in English, *GR* is my only novel published in French, under the title *Une Affaire des Femmes*.

However, I would not go so far as to say I write novels *in order to* commit « a political act ». My motivation, if I can separate it from the effect of a novel I write, is to tell a story. As simple as that. I want to tell a story. That's the driving force. The love of sharing a narrative. A tale. A « what will happen next ? » story. The desire in me, the burning creative desire, is in the dynamics of narrative. I don't intend to give morals, dictate politics, examine my inner thoughts, as I set out to write a novel. I intend to tell a story.

But, once the writing process starts, then it is indeed a political act. And it can have political effects.

2. What is your definition of the word « politics » ?

A difficult question. I suppose politics is the art of people collectively, through social structures, and consciously trying to « change the world » or to « keep it the same ». When as a child I looked around me in apartheid South Africa, I obviously felt a need to commit myself to changing it. And I still live the same quest. The inequalities at the very base of the apartheid Superstructure, the roots of the inequality, are still there in South Africa today, and are the same ones here in Reunion today, or today in Mauritius. Or in the Middle East or in the USA. Or in Russia or China, or anywhere in Africa. But in order to be inside the politics of change, one has to at the same time be in a process of understanding the whole of things social, and their parts. Otherwise how could you evaluate what you might do ? How would you convince others in the value of this action ? You need to be in the continual process, in politics, of agreeing on an action program. This is very different from the limited nature of

commitment to a single issue, of signing up with an NGO on one theme. For example, political commitment is quite a different kind of commitment from being committed just to protecting the environment, for example, where there is often little or no responsibility for having to hold an overview of the general issues involved. You might quite madly want a plant closed, without linking the demand to where people in the area will get jobs – and you might be angry that people do not support you in any numbers. Here it is worth perhaps looking at the shameful role played by many environmentalist organizations over the question of the demilitarization, and denuclearization of Diego Garcia, and of the big US military base on Mauritian islands, and the frivolous attitude of many ecology organizations towards the displacement of the Chagossians and towards the need to proceed with complete decolonization of Mauritius, i.e. of Chagos. This can help us understand the short-comings of commitment which is not political, by this definition of «political» meaning broad understanding and commitment to broad change, or, in the case of those in favour of the status quo, of broad stasis. I give this example, because in my novels, I have Chagossian characters. In both *ROS* and *M*. In *M* one of the three principle characters is from Diego Garcia. Even Greenpeace, fell for the British State trap, so carefully placed for them. And they fell for it because they are *single issue* creatures, not political enough. The British State, in order to keep the Chagossians away from anywhere near the US base and in order simultaneously to keep the Mauritian State from reclaiming the islands back -- and this is proven now by the Wikileaks telegrams published in February, 2011 – declared a *Marine Protected Area* around Chagos, and did this with the support of the quasi totality of the environmentalist movement in Britain. Thus actually keeping *away* the natural guardians of the Islands, the only ones entitled to declare any form of protected area. Thus keeping a polluting nuclear military base right there. Thus maintaining a bit of illegal colonization. So, politics means you have to answer to *all* the issues, not just one – like Greenpeace did.

The politics of change also demands people of rather exceptional mixture of rebelliousness and patience. You need to want to change things now, and to have the long-term vision to see that you need to build support for the program you already are supporting.

The politics of change also involves having some feel for (and knowledge of) historical forces, thus big pageant-like changes over centuries, and at the same time having a caring passion for the details of the here and now that people relate to. And the intellect to link these two.

3. Do you think that your novels have a political impact ? that is, can you say that they correspond to your definition of politics.

I think they can have an impact, and maybe they do have some rather ill-defined political impact. Say, on the issue of rape. In Mauritius, the issue was not discussed much, until the uproar against the title of my novel *ROS*, which was used by a handful of fundamentalists in a very violent campaign against me. This issue, rape, has since then, and I believe there is a relationship, come into the open. This was also partly due, ironically, not just to the content of the novel, but also to the banning of the novel. Obviously, there is this contrary effect where banning causes people who may have been too lazy to read the book, to in fact, take the trouble. I would hazard a guess that hundreds of Mauritians may only ever have read one novel: *The Rape of Sita*. Anyway, some 3,000 have bought it, and many copies were handed around from reader to reader at the time of the crisis of the banning.

Similarly, on the Diego Garcia issue, there has been an important *internationalization* of the issue, and my two novels have played perhaps a very minor role in that. And in drawing together all the strings: the decolonization, the forcible removals, and the dangerous military base.

But, maybe the only really clear political role is that the more general effect of a narrative is that it can give depth to an issue, and then this, in turn, gives protagonists confidence to argue the real points, and not to get into ritualistic slogan-throwing. Maybe that is the only real political effect. The recent New Women's Manifesto launched for International Women's Day in Mauritius may have been helped in this way. Just as our very down-to-earth arguments, moving away from the slogans that everyone tends otherwise to cling to, on abortion have brought us closer to decriminalization. In 2009 we even saw a change in the attitude of the Catholic Church – if not in the content of its dictates, which are notoriously centrally decided. The Mauritian Bishop spoke of « understanding the suffering of women » when faced with abortion. This was not at all the previous tone, the implication that bad women (who have sex) are also murderers (if they have a pregnancy termination). I believe that the narrative process dealing with abortion made us women, at the centre of the women's movement, very confident in ourselves, and able to be warm to opponents. I remember on one occasion on radio asking my opponent how such a nice lady as her could be so horrible to women already suffering, for example. And it is not only me who has learnt from my novels. They come from and feed back into an ongoing shared struggle.

- 4. You, yourself are a political activist in Mauritius as a member of LALIT. Well, did your *need* to write correspond to an attempt/a wish to contribute to your political stances ?**

I think my need to write is mainly the need, as I mentioned earlier, to tell a story, to entertain, to make a gift to the readers, to the say 25-50 people I have in mind as I write. I have an intense desire to give them a story.

But the only things I think really worthwhile telling or giving, the only things I believe are really deeply entertaining, probably do contribute towards the political commitment that I feel. I don't think I would be able to sit at a computer and have the long-term discipline to complete a novel if it weren't actually saying something that I really feel strongly about. If the novel did not touch on issues of deep importance to me, I would not feel it worth all that hard work. Maybe I'm too much of a hedonist. My bum would get pins and needles, if I were just sitting writing something light.

- 5. And has your work given you new insights or enabled you to express what you could not express otherwise ?**

Certainly my literary work has expressed things I could not have expressed otherwise. Of that I am sure. How else, other than through art, can one come to grips with what it means to have been forcibly removed, a whole society forcibly removed from Diego Garcia and the Chagos ? Would it not make you move out of yourself as the character Mama Gracienne in *Mutiny* does ? Reminding you of the slavery of less than 10 generations earlier ?

- 6. The novel *Mutiny* published in 2001 precedes the revolts of 1999. How do you perceive this coincidence ? Is literature prophetic in the sense that it might have a direct link to reality ?**

Yes, I had already submitted *Mutiny* to my literary agent, and only then were there the events of 1999 after the death in police custody of the musician Kaya, events which triggered a mass uprising in Mauritius. I think that my ear was very close to the ground then. Because I am a political activist. I am an adult literacy teacher. I was sitting facing bull-dozer's destroying homeless peoples' houses. I was in the women's movement, and know so many women whose husbands and sons have suffered at the hands of the police. So, I could feel the uprising in people waiting to happen. So, the *Mutiny* in the prison in *M* was a symbol for the

Mutiny I felt welling up in people all around me. It is, nevertheless, a strange coincidence that people did a « Bastille » on the very prison I had set my novel in, at Grand River North West on the South side of Port Louis, and in which the *Mutiny* took place. It is a coincidence that the singer in the novel is called Jay, whereas Kaya was the real life singer, who one of the other main characters, Juna, was so fearful would be killed in detention. Or even the existence of a singer. Of course, Jay refers to my younger brother, a poetic man, who died young.

II. La notion de réel

1. Concerning this point on « reality », I would like to ask you if you consider your novels (or novels in general) to have a realistic approach or do you consider them to reflect the concept of the real ?

I do not consider my novels particularly « realistic » in the sense that the term has – in the Anglophone tradition, anyway. They are more like a dream reality, where symbols live alongside characters, sometimes a hyper-reality. I try to reach into the reality of the dream mode, in my own mind, when writing. You can do it, too, I'm sure. Dreams are a form of narrative, but totally, or almost totally, beyond our conscious planning of them. I write a guided dream narrative. It involves a strong sort-of discipline, not unlike a kind of light self-hypnosis after years of preparation. But, all my novels so far, have been drafted in just two weeks on the computer – after a year or two of hand-made totally chaotic seeming notes in second-hand ledgers. And the language of my novels, is also an attempt to get into the structure of « human language » not just into English, though obviously it is written in English – though a very typical English. I do not really know what you mean by the expression « concept of the real », so I won't comment on that.

2. Concerning a specific character: Iqbal in the *The Rape of Sita*. He is said to be the narrator, the author, the Umpire, a character as well as the storyteller. Who is Iqbal and where did you get the idea of this « multifunctional » character from ?

Like many of my characters, they grow with the writing. But one of the « sparks » for creating Iqbal was a real young man who was a very close friend of ours when I first arrived in Mauritius, and when Ram and I went to live in the village of Bambous. He was called Bhimsen. And he was a story-teller, and also one of those people who could guide an outsider like me, into the very heart of deep, Mauritian reality. He was my interface with the village, in a way. Not that I realized it while he was alive. I just laughed at his self-deprecating jokes. He

understood Mauritian society from the inside completely. And was sophisticated enough to see it from the outside, too. He, being unemployed and of a fair-minded disposition, poor as a church mouse, actually *was* an umpire in a duel not too dissimilar from the one in *ROS* ! Anyway, he was tragically killed young, in a road accident, and to get over my mourning perhaps, and to celebrate his life, too, I re-created a new incarnation of him in Iqbal. So, that's two examples of writing being to get over a loss.

3. This brings me to another question: Do your characters come from your real experience ?

I would say not really. Most are completely invented. Others have various different « sparks », specially the major characters, that combine and then soon fly off on their own trajectories. But they are not « from » real characters, except perhaps in the case of minor characters like *The Boy Who Won't Speak*.

4. Therefore do you consider that there is a frontier between real world and literature ? Considering that you shift from one another in your novels, for example when some omniscient narrator stops the story to comment, to question.

Yes, there is a frontier between the real world and literature. But it is fluid. Sometimes there are « real » political events, and I even put in real dogs and real totally minor characters, just for the fun of my friends. But, the world of the novel also has its own existence, of course, its own logic. And then, as mentioned, a novel can get into real politics, by getting banned, or by sharpening the wits of protagonists.

III. La langue

1. Your novels seem to express that language might be perceived by the State as a danger because it is an ultimate form of freedom. What do you understand by the concept of State and do you consider that literature as a language/form of expression is a threat to the State ?

Let's perhaps start with the State – because I think the Marxist definition is the most useful here. The State, I take to be the whole social apparatus that works towards keeping us living in a preposterous situation of near slavery, a vast majority really enslaved by a small percentage of people who take all the decisions about life and livelihoods, and who manage to maintain private control of the fruits of socially produced work, called « labour ». Mauritian

history, broadly speaking, is 100 years of us all living under the labour law of slavery, 100 years under the labour law of the improved « indenture » system, and 100 years under the labour law of the further improved « wage slavery » system. We, the vast majority of us, actually have to alienate part of our living selves, our labour power, and put it on a market, sell it, in order to survive on the planet. Others, of course, buy it. This is the post-slavery, post-indenture reality. You sell a third to a half of your life to a boss. Otherwise you have no way of surviving. He has a stock to live on. You haven't. You are cut off from Mother Earth's breast, too, and most land is « trespass » prohibited, too. This is true world-wide, right up until now. It is 100% true for some 80% of people who work for private companies. The other 20% work for the State itself or are in the interstices as self-employed people (barristers and dhall puree merchants, say), whose personal position is slightly nuanced.

So, how can some 80% of people continue in this form of wage slavery ? The answer is simple: there are a whole web of social constructs, ideas and institutions, hierarchies and power networks, that keep us down. Not to mention police stations, mental asylums, prisons, if we challenge things a bit brusquely. The totality of these is the State. So, to me, the State would be the elected part of Government (a teeny part of it), pays the much larger non-elected part, plus the entire bureaucracy, all the institutions, even those that may seem « private », that operate to convince us or force us into submission – religious institutions, the press, the family, private guards, schools whether government or private, all sorts. The whole caboodle is « the State ».

But humans are, nevertheless, even though we are cut off from Mother Nature's breast by laws and institutions, *nevertheless*, creatures of nature. We are not only creatures of society, of culture, but also of nature. And human language, too, is not just of culture, but of nature. It is human nature to be able to speak, and speaking is ordering the world, comprehending the world, and planning to change it. Language, whether spoken or written or sung is the wild-card. It cannot be taken away. I refer people to the most wonderful novel (newly discovered by me) called *Alone in Berlin* by Hans Fallada, a strange, strange work that also represents a homage to the power of the word. And, in reading it, maybe I've learnt more about the feeling of living in Nazi Germany than from anything else.

2. One character, Juna in *Mutiny* is imprisoned because she is an intellectual involved in a syndicate. In prison, she continues writing « prohibited articles » and she ends up eating her writings which she drops on the only available material: toilet paper.

Juna as a character therefore manifests the force and impact of censorship to its extreme. Why did you put so much emphasis upon the forceful implications of language ?

I suppose it should not be forgotten that I have been victim to the terrifying experience of having the entire State « crack down » on me and ban my book, come and confiscate copies, and call for my imprisonment. I have been called an « outrage against public and religious morality » for writing a story as a gift to friends. I have been hounded out, given death threats and threats of public rape, or having acid thrown in my face, all because I wrote a few words. If that does not make you put emphasis on the forceful implication of language, I don't know what would. And I feel for other artists and writers who, unlike me, are not supported by my colleagues and comrades in the women's movement, the workers' education and in LALIT. I was all alone against the State, from its point of view, but not from mine. Other writers might be. Like the main characters in « Alone in Berlin ».

3. Moreover, the same Juna in *Mutiny* is said to be a language technician. What is a language technician ? that is to say, how do you consider language and technology to be linked ?

This was a slightly, but not totally, science fiction job at the time, but is now ordinary. There is a constant process in the world of computers of linking computers to human language. The nearer to human grammar you can get your computer to be, the better for some kinds of operation. In Mauritius, there is a big cyber-industry, where thousands of young people now work, and have been working for 20 years, at the very cutting edge of this industry. Because the work goes by satellite and under-sea cable, it can be done wherever the highly skilled workers are « cheapest », so Mauritius is one of these places. I have the privilege to know (and to know very well) half a dozen people doing this real state of the art work.

4. Your novels also obey, at times, to an oral structure. The *The Rape of Sita* starts with « once upon a time » like in tales. At times, there is no punctuation and the different issues are intermingles throughout the novel. It is just like a storyteller going spontaneously from one issue to another. Why is this so ? Do you consider orality to better serve the expression of your purposes ?

The reason this is so, is that I *am* a story teller, an oral story teller that is. That is my first kind of stories. In Africa, and in Mauritius until recently as well, in India, too, the oral story has been the main kind of story. Novels are a very recent art form, even in Europe, long predated by poetry and plays, for example. So, it is not surprising, I don't think, that the oral tale keeps coming back into novels. In Mauritius, a friend of mine called Anne-Marie Sophie and I are in charge in the women's movement, of telling the stories of the past, as a kind of oral duet. This keeps me in practice. People say, « Oh you tell it Lindsey », and if I say, « But I wasn't even there », then reply « But you tell it best ! » Then Anne-Marie will say, « Start with the bit about ... » And she corrects me, and criticizes my version, and laughs at my leaving out « the most important bit » this time, etc. So, this kind of structure would tend to creep in, even if I tried to keep it out.

5. Last but not least: Kreol language. LALIT participated in the publication of a dictionary in Kreol. Well, can you tell us why you advocate so passionately for Kreol language ? What are its implications for you ?

The Mauritian Kreol language is, like any mother tongue, a fantastic richness for its own speakers. It is the way we see, hear, smell, and touch the world. We take our inputs and put them into human grammar. The Reunion Kreol language is also this vast treasure. So, I love all mother-tongues and believe that all should be treasured, and nurtured by society as a whole. But the Creole languages as a family of languages have this amazing « plus ». They are suddenly-born languages, new languages, languages that are the living proof of human society's capacity to invent language. Now, isn't that special ?

Now, all colonized languages are despised. Not in abstract, but by the colonizer. The reason is they despise the people who speak the languages, to put it bluntly. It is just pure racism.

But of the colonized languages, the most despised are Creole languages, considered until 60 years ago, even by academia, to be « gutter talk », « deformed French/English/Spanish/Arabic/Dutch » or « charabia » or « baragouin » or « just mere oral languages » . Then linguists found out, « Hey presto, the Creole languages are 100% languages ! »

Anyway, I love Mauritian Kreol, and I will always love it. And so I cannot but say so, and nurture the language. In *T*, there is even a futuristic language used for inter-

communication between languages that uses Kreol grammar, for example. A kind of science-fiction touch. Based on linguistic science.

IV. Le patriarcat

1. Now, I would also like to ask you some questions about the notion of patriarchy. This is the notion I am using in my work to describe the State of Mauritius which is the background of your stories. How would you define « patriarchy » ? Do you consider that patriarchy is an adequate term to describe the society you expose in your novels ?

Patriarchy is one of the structures of modern-day capitalism, as we see it in Mauritius, although of course it predates capitalist by some 5,000-10,000 years ! (Given capitalism is some 250 years old, and humanity somewhere between 100,000 and 200,000 years old.)

What things typify « patriarchy ». Well, it is hierarchical. That is to say you have, typically, a Police Commissioner, and under him 3-5 Assistant Police Commissioners, then under each of these a couple of Superintendents of Police, then Assistant Superintendents, then Chief Inspectors, then Inspectors, then Sergeants, then a whole multitude of ordinary police officers with no stripes or pips. A triangular structure with power at the top and numbers/powerlessness at the bottom. This is what I am opposing. I think it is in no way « natural », and corresponds to the feudal and capitalist dominant class's needs, not to the needs of us all.

It is also a very male-related structure. The « head of the household » is a man typically, or the head of a whole clan is, too. This is true even though everyone may know the woman is in fact the centre of the hearth, a round flat structure on the ground, and keeps the extended family linked. But the patriarchal part of the link is what is trump in today's society.

Most men are dominated by these patriarchal structures, it should be noted, and some women are « *recuperer* » into them. Note Ms Clinton, Thatcher, Condoleeza Rice, etc.

So, my novels are certainly set in a patriarchal society, Mauritius. But it is not only patriarchal. Its particularity within patriarchy is that it is also based on labour-selling. You will note that the structure of *GR* (when you look at the novel from a distance) is that 3 women lost their jobs before the novel started because their bosses (who were women, and women of a very oppressed nature) all committed suicide. The three central characters thus

lost their income, and being domestic servants, their houses, too. So, this dependence on an « employer », however well-meaning s/he may be is what the basic structure, and this is what is really very seriously being put into question by the novel. As well as patriarchy.

2. Do you agree that patriarchy induces a tension ?

Yes, it creates a constant tension. All the characters' life force bumps into it. All the social aspirations humans have do too.

3. In your novels, can you give us some examples of where patriarchy is the most appearant: under which traits/acts/institutions ?

Rape, in *ROS*, is the ultimate crime of patriarchy, the ultimate act of sex war under patriarchy. And yet women challenge it in the novel. Maybe not Sita, as much as the women from Diego Garcia islands.

The prison in *M* is another symbol of patriarchy, even though it is « manned » by women prison guards.

The Sugar Estate in *T* and in *MMN* is another ultimate bit of the State. And it is in this last novel of mine that the whole of the State is exposed, when it is pushed to its limits, when it feels challenged, and when it is pushed to its worst crimes.

In *B* and *Misyon Garson*, the family is very much the patriarchal institution, although the mother upholds it as much if not more than the father. And the victim is not a girl in the novel, but a boy.

4. Considering that feminism concerns mainly the opposition between men and women while the « feminine » as a concept is an expression of openness, refusing opposition. Would you consider your novels to be feminist or feminine or both ?

Genuine feminism, I would say, does not concern any opposition between men and women. This is a fallacy, and it is a re-interpretation by the status quo of the women's movement. The women's movement links women, and allies that we get, against patriarchy. All women are dominated by patriarchy, and most men much of the time, too. So, the women's movement, for example, in Mauritius has been in alliance with a man, whose name is Naden Pakeeree, whose wife died because abortion is illegal and who stood alongside the

women's movement against this cruel and unjust law. We stood together in the struggle, up against the State that maintains this law. Similarly, Mr. Suresh Dawaking, whose wife was murdered on a killing contract, stood with the women's movement for justice in this crime. Again, we stood together up against the patriarchal State, when political leaders were somehow preventing the perpetrator from facing justice. And in the women's movement we have seen the deaths in detention of Kaya and later Mr. Rajesh Ramlogun, as examples of men being killed by patriarchy. In fact, prison violence and police violence is mainly against men – and yet, like domestic violence, it is hidden from view, the shame is somehow curiously made to be that of the victim, and it is often referred to by perpetrators and apologists in sexual terms. « What do you expect the police to do to criminals ? Caress them ? » So, the women's movement aims to unite women, and when appropriate to be the ally of men victims of patriarchy.

I'm not too sure about the meaning you give to the word « feminine », but it is true to say that women live in spaces and moments, till today, that are outside of the patriarchal State and the capitalist market. We feed and clothe our families free of charge, doing household chores without counting the cost, and mostly enjoying it, I hasten to say. We share recipes (free of charge) with friends and do not intend to get them patented with the World Trade Organization TRIPS (trade-related intellectual property). We give advice on measles and mumps (daily) to neighbours at bus-stops, in queues and over the back fence. Free, of course. We set up our own banks (« sit » in Mauritius, illegal and without interest), and we club in to organize marriages collectively. So, yes, there is a feminine space outside there, which must be replicated in our minds, too. But what other people might mean by « feminine » might not tally with what I'm saying, if they mean all the stereotypes like « emotional, scatty, rumour-mongering, bad drivers, liking the colour pink » or whatever – this is so much patriarchal garbage.

5. Fear in your novels seems to be linked to patriarchy. The characters who achieve freedom refuse fear and those who admit it seem to be swallowed by a guilt that even leads to death (I am referring to the suicides in *Getting Rid of It* where the women punish themselves for what is called in the novel « their betrayal »). Is it a necessity in your novels to bypass fear ?

Patriarchy reigns by fear. Not by fear itself, so much as by fear of retaliation. In *ROS*, there is the story of the women who do not fear rape nor reprisals for refusing rape, not being

raped. There are women who are not afraid to grab hold of policemen's testicles and to squeeze in *ROS*. But, their existence reminds us that we are afraid of the retaliation.

Fear is also linked to the State, in all its weight. Here, too, our oppression depends on our fear of retaliation by the State. I congratulate you for picking this up: in my real life, I do think one has to transcend, to conquer, to control fear. Maybe not « bypass » it, but not be held prisoner by it. This is a key to liberation. Not to liberation *after* the revolution, but to the process of seeking a revolution being liberatory.

6. Do you consider that denouncing is a necessary step in achieving liberation, in being able to continue living ?

I guess understanding, not covering up, is more important than « denouncing » in most circumstances. I think liberation only comes from a common understanding, developed over time, on the nature of the oppression we suffer. When people rise up as they recently have done in the Arab world, for example, then liberation not only becomes possible, but happens on the spot. A successful revolution, is not, of course, automatic, but depends on many factors. The power is in the hands of the people, but in order to take it, they need to stand up together and take it. Well, how does one get that kind of rendezvous for a time and a place ? Not easy ! And the rendezvous is not enough. We need to have the will to create. We need to build up the will to create new social forms, that grow from the most advanced of the old. That will be one of my next novels. Hopefully, anyway. On revolution. *M* was on *Mutiny*. *MMN* on uprising. The next one, oh, how ambitious of me, will be set in a revolution. When people together get the chance and then seize it. But that is not an individual act. Though each individual has to have the individual courage, vision

Annexe 4. LALIT: « About »⁵⁹².

LALIT is a very unusual party. It has stubbornly survived, now heading for its 50th anniversary, and it has done this by always renewing itself successfully. With the mass uprisings in North Africa and the Middle East giving new impetus to struggles against capitalism world-wide, LALIT's politics have come to seem eminently "possible".

From its foundation in 1976 as a left "free-expression monthly magazine", it has developed by 2011 into a thriving party, which has recently accelerated its campaign for an "alternative political economy". This was necessary because Mauritius is falling into a systemic crisis, with the collapse of sugar prices in a society socially and politically organized for 200 years around sugar. And, as other left parties in Mauritius have risen and fallen over the decades, most often disappearing into oblivion one after the other, LALIT has not only persisted but also grown in stature.

LALIT's longevity is probably due to the objective fact that LALIT was the political leadership of the country's two biggest ever mass movements, the August 1979 general strike movement and the September 1980 mass uprising. It is one of those parties that bears the memory of working class struggles and other stories of rebellion within its structures. Over recent years, LALIT has integrated its internationalism into its day-to-day struggles in a more coherent way, with demonstrations against the Israeli State, with members going to Palestine, reporting back; with international conferences against militarism; with groups working on geo-politics, understanding Afghanistan and Pakistan, for example, post assassination of Bin Laden; with members going on international brigades to Cuba and Venezuela and reporting back from there. LALIT, as well as its web-site has a magazine that comes out once every two months, some 40 pages in A-4 format, almost entirely in the peoples' language, Mauritian Kreol. Its 100th number bears witness to its sustainability.

Because there is a large working class and no real peasantry in Mauritius, all political parties in Mauritius have adopted the discourse of the left. All parties absolutely have to say they are "in favour of socialism", they all absolutely have to speak out "for the working class" and "against capitalism" - or else they risk plummeting at the next election. The electorate in Mauritius hurls out parties in power, sometimes returning a Government party with no seats at all, for introducing pro-capitalist social policies.

But LALIT is the only party that is, and has been, a kind of beacon, showing the way from where we are today to where, if we work at it and if conditions permit, we might be tomorrow. And the path towards those always-being-discussed goals is "the Program" as it too unfolds and develops, and as it too is understood consciously by those who support it. The program analyzes the realities of present-day history and also presents the demands that flow from that analysis and around which we can mobilize today to build tomorrow's future. Seen this way, the struggle is, in some ways, so simple.

⁵⁹² Copié du site: <http://www.lalitmauritius.org/about.php>.

These demands are, and have to be, both understandable to any ordinary person today, which means they start at the level of today's workers' consciousness, and they must also be capable of bringing the far-reaching gains we want for tomorrow, if they start being attained. So, we work towards socialism, and we do it through a historical process that can, even if only vaguely most of the time, be understood. That is what a program helps us to do: mobilize behind a consciously understood common understanding of the tasks before us. The program is neither minimum demands nor maximum demands, but a way of moving from the minimum to the maximum. And not in a sneaky way either, but openly and consciously.

LALIT has to distinguish itself from all the demagogy in favour of socialism that abounds in Mauritius. We have to make clear the sober realization that, during the course of the struggle, the existing State will need, at some point, to be confronted and overthrown, not just taken over as is - if we are to achieve a society where equality, freedom, justice, humanism, women's liberation and ecology are all on the immediate agenda. Reducing human beings to wage slavery will have to, at some point, become illegal.

So that one day people will no longer have to resort to selling part of their daily lives, in order to stay alive. This aim is the key difference between LALIT and the other parties in Mauritius that pretend to be socialist. The others think wage-slavery is normal. At best, they want a better price for the labour. They do not see that it is a left-over from real slavery.

Democracy will have to be extended into all fields, including those of production and exchange. That aim, too, is unusual in a world where the "left" used to be associated with Stalinist movements, who had little esteem for democracy.

LALIT has from its beginnings been enriched by both the previous struggles of working people and the broader masses in Mauritius, and by their present-day struggles - those of workers, women, homeless people, those displaced from Diego Garcia and Chagos, young people, fishermen, ecologists, mother-tongue activists, and small planters. In fact, in Mauritius LALIT is almost synonymous with the struggle against the military base on Diego Garcia, the struggle for women's emancipation and liberation, the homeless peoples' movement, the working class struggle against trade union bureaucracy, and the struggle to popularize Mauritian Kreol and Bhojpuri, as well as getting them recognized by the State. LALIT has inherited traditions from the best of the early Labour Party, the early Mouvement Militant Mauricien, and MMMSP, from the Communist League and the Independent Forward Block. And LALIT has learnt vast amounts from the huge traditions of struggle in India and Africa, and world-wide - workers' struggles, liberation struggles, women's struggles, progressive political struggles of all kinds. Generations of political analyses enrich our party.

Recent Events

LALIT in 2010 challenged the ecologist organizations that fell into the UK plot, later proven to be a plot, to keep the US Diego Garcia military unchallenged, when they all signed up to a Marine Protected Area in Chagos, even though the polluting base was just before their eyes. LALIT has been one of the organizations that spear-headed the setting up of the NO BASES movement in 2007. It aims at the closure of all military bases, starting with foreign ones. Our history of struggle to get the US-UK base on Diego Garcia (Mauritian land) closed down put us in a position to help launch this important world-wide movement. LALIT was one of the co-organizers of the No Bases Conference in Ecuador, a Conference which contributed to getting the US military base at Manta closed down. In fact, military base closure has become

a central issue in the anti-war movement now, as a result of the strategic aim of the No Bases movement being popularized in the movement.

The anti-war struggle, we believe, needs this kind of permanent, strategic aim i.e. to close down all the bases that make war possible.

Our militants have on three occasions been to Palestine as volunteers who also bear witness what exactly the illegal occupation by the Israeli State of Palestine means to Palestinians. Understanding the nature of the Zionist State, through hands-on experience as well as theoretical study, has helped us understand more clearly the bourgeois State itself. One of our members was in the Gaza Freedom March, which was prevented by the Mubarak Government in Egypt from using the Rafah Crossing to get into Gaza.

On the Mauritian front, LALIT, single-handed succeeded in forcing the Government to re-introduce in 2005 the village elections that had been abolished in 2004. Elections were then held in 150 villages, as they had been before. We also forced the Government to re-introduce old-age pensions on a universal basis, and scrap the means-testing that had been introduced. We have been in the forefront of the struggle that has seen the 2011 victory of the Mauritian Kreol and Bhojpuri languages being introduced in schools.

Forces for Change

The strongest and most reliable force for change is the organized working class. But with the bureaucratization of the trade union movement, the neo-liberal all-but-destruction of the co-operative movement, the NGO-ification of many associations in the country, new forms of independent organization of working people are becoming a crying necessity.

Artists are sometimes staunch allies, at moments when bourgeois ideology is strongest. LALIT is very close to the artistic community in Mauritius

Women, when confronted with persistent patriarchy, are also a broad-based force for change. LALIT has been in the forefront of the struggle to get abortion decriminalized, a struggle that is still going on, as well as the debates on the necessity to oppose patriarchal hierarchies, themselves, rather than be satisfied with re-enforcing such hierarchies by recruiting women into positions of power within them

Young people, disaffected with so many things about society, are often a strong force for change, as we have seen in the uprisings against dictatorships in Tunisia and Egypt.

Environmentalists and ecologists can be a force for change at some moments in present-day history, because their most simple demands are not respected by the powers-that-be. LALIT has recently enriched its ecological analyses by incorporating the recent work by John Belamy Foster on the ecological foundations of Marx's thinking.

We are a party that relies on self-organization. So that we are often in alliance with homeless people as they rise up for housing, and by families suffering police violence, who have united to oppose torture and other violence by the State.

The aim in all these struggles is towards the political vision and struggle that will bring socialism. And in the act of rising up and struggling, we are already assuming our liberty.

Annexe 5. ÉLÉMENTS HISTORIQUES DE L'ÎLE MAURICE.

15^{ème} siècle: L'île Maurice découverte par les Arabes.

1507-1582: Découverte et occupation de l'île par les Portugais.

1598: Découverte de l'île par les Hollandais qui la baptisent « Maurice » en l'honneur de Maurice Van Nassau, leur monarque.

1638-1710: Deuxième occupation de l'île par les Hollandais.

1715-1722: L'île reprise par les français à travers la Compagnie de Indes. Maurice devient « île de France ».

1722-1735: succession de gouverneurs français: Nyon, Brousse, Dumas, Maupin.

1735-1740, 1741-1746: Mahé de Labourdonnais gouverneur de l'île.

1746-1767: Fin du gouvernement de la Compagnie des Indes.

1810: Bataille navale de Grand Port. La Grande Bretagne s'empare de l'île de France et la rebaptisent « Maurice ».

1835: Abolition de l'esclavage.

1834-1922: En raison de l'abolition de l'esclavage, le pays connaît un manque de travailleurs. Les planteurs se tournent vers l'Inde. Efficaces, les Indiens furent amenés sur l'île de différentes régions de l'Inde telles que le Bihar, Madras, Hyderabad, Bombay et Calcutta.

1876: La roupie indienne devient la monnaie locale.

1914-1918: Hausse du prix du sucre. L'île connaît une certaine prospérité.

1936: Formation du PTr par le Docteur Maurice Curé.

1953: Le suffrage universel est obtenu.

1965: Création de l'université de Maurice.

1968: Indépendance de l'île Maurice obtenue de la Grande Bretagne.

1971: Début d'une longue période d'agitation dans les relations industrielles à Maurice. Début de la grève dans le transport. En décembre, le Parlement vote l'État d'Urgence.

1972: Démarrage de l'Industrialisation.

1973: Introduction de *L'Industrial Relations Act* (IRA). Le premier ministre peut décréter les grèves illégales.

1975: Le cyclone Gervaise fait 10,000 sans-abris et 9 morts.

1976: Elections générales. Ramgoolam garde son poste *in extremis* en faisant alliance avec le PMSD. Aneerood Jugnauth devient leader de l'opposition.

1977: L'éducation est rendue gratuite.

1979: Le MMM étudie et dénonce les dangers économiques et sociaux qui menacent Maurice. Les contestataires du PTr lancent le Parti Social Mauricien(PSM).

1981: Alliance MMM-PSM.

1982: Victoire écrasante de l'alliance MMM-PSM face au PTr.

Annexe 6. LES PRINCIPAUX PARTIS POLITIQUES DE MAURICE.

Nous proposons ici de faire le point sur les principaux partis politiques qui naissent au moment de l'indépendance de l'île Maurice et qui tiendront un rôle dans son développement économique et social futur. Ces précisions sont essentielles afin de pouvoir suivre le fil des différentes alliances et cassures qui animeront la scène de la politique mauricienne. Nous nous sommes inspiré ici de l'annexe IV « Informations générales sur les principaux partis politiques » du travail de recherche de Lindley Couronne, *Le Roman Engagé face à la censure à l'île Maurice: The Rape of Sita de Lindsey Collen*.

Le PTr (Parti Travailliste):

Le Parti Travailliste est créé en 1936 par le Docteur Maurice Curé (1886-1977). Le parti s'engage en faveur des travailleurs et prend fait et cause pour l'amélioration des conditions de vie des engagés. Curé sera remplacé par Emmanuel Anquetil (1885-1946) qui reprendra le combat de son prédécesseur. En 1960, c'est Seewoosagur Ramgoolam (1900-1985) qui prend la tête du parti et, contrairement aux fondateurs du Parti Travailliste, il se veut modéré et conciliant avec les forces coloniales. Il militera en faveur de l'indépendance de l'île qu'il obtiendra de l'Angleterre le 12 mars 1968. Ramgoolam devient alors le Premier Ministre de l'île Maurice indépendante. Le Parti Travailliste conservera le pouvoir jusqu'en 1982 quand le Mouvement Militant Mauricien allié au Parti Socialiste Mauricien (formé par des dissidents du Parti Travailliste) reporte les élections. Le Parti travailliste reviendra vite au pouvoir lorsque le MMM perdra les élections en 1983. Il fera de nombreuses alliances politiques dans l'optique de rester dans l'arène du pouvoir. À ce jour, c'est le fils de Seewoosagur Ramgoolam qui est à la tête du parti travailliste et qui est aussi Premier Ministre de l'île Maurice.

Le PMSD (Parti Militant Social Démocrate): Formé en 1955.

Fondé par Jules Koeing, le PMSD se démarque en tant que parti conservateur et bourgeois. Gaëtan Duval prend les rennes du parti en 1960 et s'oppose à l'indépendance de l'île voulue par le Parti Travailliste. Duval soulève la population créole et participe à attiser un climat de tension qui s'empare de l'île avant son indépendance. De nombreuses familles mauriciennes opteront pour l'exil en Australie et en Europe afin de fuir l'insécurité. Le PMSD perdra les élections de 1968 face au Parti Travailliste mais il continuera encore un temps à tenir un rôle politique par le biais d'alliances avec le MSM.

Le MMM (Mouvement Militant Mauricien): Formé en novembre 1969.

Jean Georges Prosper commente: « Dès 1969, un groupe de jeunes militants, Paul Bérenger à la tête, frais émoulus de l'expérience des soixante-huitards parisiens, lancèrent le **Mouvement**

Militant Mauricien » (Jean Georges Prosper, *L'île Maurice au sommet de la vague économique francophone*, L'Harmattan, Paris, 1993). Parti formé pour s'opposer à l'alliance Parti Travailleiste et Parti Militant Social Démocrate alors au pouvoir. Le MMM reproche essentiellement au gouvernement en place son inclinaison en faveur de la bourgeoisie. Le MMM se positionne pour le prolétariat et entend défendre les droits des petits travailleurs. Le parti gagne en puissance dans les années 70 et perd de justesse les élections de 1976. À ce moment, il est néanmoins considéré comme un parti d'envergure, susceptible de représenter une menace pour le gouvernement. Le MMM s'inspire du marxisme et encourage les nombreuses grèves qui ont lieu dans le pays. En 1982, le MMM remporte une victoire écrasante aux élections générales en faisant alliance avec le PSM (Parti Social Mauricien) de Harish Boodhoo.

Les principaux dirigeants du MMM sont Paul Bérenger, Dev Virahsawmy, Chaffick Jeeroobur Khan, Heerallal Bhugaloo.

A partir de 1982, il y aura une série de scissions au sein du MMM donnant lieu à la formation de plusieurs partis.

a) LALIT

Parti qui se scinde du MMM et se fait enregistrer en tant que parti politique le 15 avril 1982. LALIT refuse le 'consensus social' proposé par Bérenger et qui leur semble être en défaveur de la classe prolétarienne. Ils désapprouvent également l'alliance entre le PSM et le MMM. LALIT se veut farouchement en faveur de la classe ouvrière et affiche son attachement aux idées communistes issues du marxisme.

b) Le MSM (Mouvement Socialiste Mauricien).

Le MMM ayant remporté les élections de 1982, il fallait proposer un candidat hindou (la communauté hindoue étant la plus conséquente de l'île) au sein du parti afin de rester au pouvoir. Ce candidat fut Anneerood Jugnauth, avocat de formation. Petit à petit, des scissions allaient se produire au sein du parti au pouvoir, ce qui allait mener à la dissolution du gouvernement en 1983. Anneerood Jugnauth forme alors le MSM et remporte les élections du 21 août 1983. Paul Bérenger, du MMM prend alors la tête de l'opposition.

Le MSM affiche très vite son penchant pour les idées de droite, favorisant la bourgeoisie au détriment de travailleurs. Sous le premier ministre Jugnauth, l'île Maurice connaît un développement économique considérable. Le MSM aura fait alliance avec quasiment tous les grands partis politiques (PMSD, MMM, PTr) afin d'assurer sa domination.

Annexe 7. OUROBOROS



Ouroboros by zarathus.deviantart.com

©2007-2014 zarathus

Annexe 8: PUBLICATIONS

LITTERAIRES DE LINDSEY COLLEN.

Breaking Point⁵⁹³

This story given to us by Lindsey Collen was originally commissioned by the BBC.

It is dedicated to occupied peoples everywhere.

Once, long ago. Because this is a story adults can't bear. That's why it's usually only told, in hushed voices, to children.

As you know the gods, the spirits of the ancestors, *gran dimunn*, they all speak only in the *whisperings of the breeze when the wind blows*. That's a fact.

Whisperings of the breeze when the wind blows.

Which have to be interpreted. Naturally. By those who *understand*.

Anyway, once, long ago, we see a young girl called Mahenndi sitting on the hillside in her okra-coloured pareo, silver grass singing around her, a sky so blue she could cry. She, and all the other women and girls in okra, sit here and there, orange jewels against that silver grass. They are choosing the plumpest, most golden maize-cobs to keep. Next years' seed.

Mahenndi is an orphan who lives with her uncle, Tonton Treter, who they say *understands*. I don't know.

But what I do know is that Tonton Treter used to cure warts with spells, whitlows with poultices. He interpreted messages in stones thrown on the ground. He could make peoples' children *listen*. And, the elders from all around came to him.

At first Mahenndi didn't call what was happening *invasion*. She was only seven years old. But no-one did. Not even Tonton Treter who could supposedly tell the future. Even the invaders themselves had some other name for it. They called it *globalizing* us. They arrived from the sea, as if brought by the rising sun, by the hundred. And with them, they brought their sheep.

There was resistance. Mahenndi watched it. It was noble, but even she could tell that it was a war of attrition. A war of nerves.

⁵⁹³ Nous avons inclus cette histoire de Lindsey Collen parce qu'elle reflète les thèmes que l'auteur aborde dans ses romans.

Then one day Tonton Treter advised: 'We have to retreat, this side of that river.' The invaders took a slice of our land. '*Consolidate what we have left,*' her uncle advised.

First they called it a zone, what they took, a free zone, and cut it off from our land, outside our tax area, free from the laws protecting working people from abuse. And there, they set up their Estates.

They even took some of our people, to all intents and purposes took them, forced them, being landless now, to present for work in the free zone. And to stay over in hostels and dormitories.

Seven years passed. Things went from bad to worse. Were falling apart. People kept telling Tonton Treter that things had perhaps reached rock bottom now. 'When do you ever know that?' he asked them.

The invaders attacked again. Again Mahenndi's uncle advised. The only thing to do is to retreat to this side of the next river. A new free zone. More land lost. More people to all intents and purposes lost.

Another year passed.

The third phase.

More guns. More retreat. To this side of a third river. And by now, in the lost areas, there were no more cows or even deer left at all. *Animals that only cause erosion*, the invaders said as they slaughtered them. Now there were only sheep. Munching away at the roots.

One elder in exile, sitting before Tonton Treter, rubbing the pearl that had grown under his skin on his broken right tibia, said: 'Howcome I can't visit my father's grave?'

Then, new tragedy struck. The lung sickness. Huge cows caught fever, lay down, coughed and died. Hyhenas circled our herds.

Then came the floodwaters carrying crops and even the earth itself, down the hills. The sea mud brown with it.

Another elder who still had his land said: 'I have not yet been defeated in any of the three wars. My sons and daughters are war heroes, but they are dead.'

Everyone waits. What will Tonton Treter hear in the *whisperings of the breeze when the wind blows*?

He throws his stones on the wet earth. Stares and stares. What advice can he give in the face of this holocaust? He listens for the *whisperings of the breeze when the wind blows* but he remains silent.

Mahenndi is in her 15th year now. Neither child nor woman. A thinking girl. She goes down to the river. A donga really. Her uncle's so preoccupied he doesn't even notice she's gone.

Down by the donga, suddenly and in strange clothes, two men appear before her. As if out of the earth. But that's not possible. Standing there amongst the marsh reeds, they speak to her, in ordinary words.

'Listen', one says, 'A message. Go call your uncle.'

'Who me?' Mahenndi asks.

'We, the gods, spirits of the ancestors, the gran dimunn.'

Mahenndi is seized with fear. No, with dread: This is not *the whisperings of the breeze when the wind blows*.

The other man leans close: 'No problem. Comply, then you can go to sleep on both ears. It's inevitable, listen:

'The sun when it reaches mid-sky, one fine day, will turn around and go back and set in the east. Your people will find new herds. Healthy bulls that resist lung sickness. Cows that produce calabashes of milk. Tapioca the length of your leg. New seeds. Each will produce four cobs of maize, not two. Resistent to pests. And, peace. At long last, *law and order*. And your land? All your land will return to you. The invaders together with their sheep will go back into the sea with the setting sun.'

Mahenndi's heart shrinks in instinctive mistrust.

'But, there are conditions,' the man says, wagging his finger. '*Conditionalities*. No-one is to plant a thing. Hear me? Not one seed. Make offerings. Put your seeds on a pyre and set them alight. No need to act all shocked! You must switch over, convert to the new seeds.

'It is *inevitable*, of course,' he stresses. 'The end of history. This will be Tonton Treter's last prophesy. A clash of cultures. Adapt, that's all.'

She doesn't believe a word.

'And. Another thing. You have to sacrifice your animals. Don't gape like that, Girl, I mean it. Kill them. These animals your people tend, are weak, they spread disease.

'And about the timing: End of August, 1856. Go call your uncle!'

Mahenndi, heartbeat ringing in her ears, sensing mortal danger, runs away and hides behind the cows' drinking trough. She doesn't call her uncle. *That* she refuses to do. Intuition.

But how can she keep such a heavy secret once she starts to *think* about it?

Doesn't she owe it to him? Her mother's own brother?

So, she seeks him out, stands there, tearing at her clothes, telling him.

He, in turn, is now heavy with the knowledge. Doesn't he absolutely *have* to interpret this for the people? Isn't it his *profession*?

'Oh, Mahenndi, is this thing you tell me a sign? Or is it a trap?'

He throws his stones, and then sits looking at them where they fall.

Prophecies, he knows, are in the *whisperings of the breeze when the wind blows*. He withdraws into reclusion for a week. Meditating.

Then, rumours begin to spread. At funerals. In the market-place. Has Ton Treter stopped acting as our guide? Lost his powers?

So, he summons the elders.

'We have never seen such times. Prophecies, could they *now* come in strange ways?' The elders only stare at him.

He tells them about the prophecy. About the conditions. Then instead of an answer, he poses a question: 'Is there hope in that? Or the end of hope?'

They conclude: These are false prophets, sent to trick us. Maybe the invader himself. Ignore them.

Days pass, weeks pass, months pass.

Things get worse. Another battle is lost. More animals die.

And two strange words begin to make their way: “‘What if ... ?’ ‘What if ...?’

A desperate family makes a sacrifice. Kills a laying hen. Another one rips up maize from one field. A third burns a whole bag of beans. In case. A mad woman slaughters her healthy cow.

Pours the blood of the animal into the land. Just in case.

Fasts begin to catch on. Fasts on Fridays. Fasts from sunrise to sunset. Nine-day fasts.

The end of August comes. Will new animals arrive? Magic seeds? Peace?

Next day. The sun rises from its usual place, and, and.

And at midday, it continues. Sets in its usual place. In the west. No new animals. No magic seeds.

Hunger sets in. And chronic anxiety. What if we are killing ourselves? Or, or, what if we are not sacrificing enough?

Then one day, when Mahenndi goes down to that same donga, still afraid of the place, the two men appear again, standing there in the marsh reeds.

‘Listen! Your people are not respecting our *conditions*? To benefit, there are sacrifices to be made. Short term ones. Medicine that has to be taken.’

This is not *the whisperings of the breeze when the wind blows*.

Mahenndi runs away in panic, direct to her uncle.

This time he is terrified. Is it messages from the ancestors? Or from our enemies? Day and night he meditates. He throws his stones, stares at them for hours on end.

And, in his exhaustion, he begins to hear the two words, too: ‘What if ...?’ *What if we are not respecting the prophecy sufficiently?*

So, he spreads the word officially: ‘Adapt,’ he says, ‘or perish. Burn everything.’

He issues directives: ‘Destroy existing production. So that the sun, after rising in the east, will at midday, stop, turn around and lure the invaders back into the sea in the East. They will paddle in, then wade, then struggle and then go on walking into the sea, until they drown themselves. As promised.

‘And in the darkness of that night, cattle, horses, goats, sheep, chickens will arrive. Seeds will fill our storehouses.’

‘Should we all dress in white when the day comes?’ an old lady suggests.

A month passes. Stocks dwindle. Even wild roots are getting finished.

Five months pass. People walk miles to the sea, seek out oysters mussels, hated foods, crack them against rocks, open them and eat them on the spot.

We are near starvation.

One man blames his neighbour for hiding a pregnant cow in his hut. A woman accuses her own sister of having buried seeds in a pot underneath the children’s swing.

All the elders, one by one, convert.

Then I don't know how we do it, we fix on a date.

From our hunger, maybe. 18th February, 1857.

Every remaining animal, every bit of food, every seed. It is *us* who say it now. We call it the *Olpad* Declaration, I don't know why. We will let no-one hide anything. In case it spoils our last chance. Non-believers must convert.

The day before, everyone checks his neighbour for compliance. People attack the one last family of conscientious objectors, kill the old lady of the house.

Smoke rises, taking with it every last bit of any means of sustenance.

The sun sets so huge, so red, everyone quakes with fear. Doubt creeps in. What if ...? What if ...? What if it doesn't work?

People sleep fitfully, in fear. Dream of elephants eating each other.

When the sun rises, Mahenndi sits still, like all of us, listless against the dark grey hillside. We don't move. We are too weak. We sit, beads around the hill's neck. Our white scarves lifting in the breeze. We sit and look at the sun. It rises, rises, rises, right into the middle of the sky. Still, we stare.

Everyone waits.

'Turn, turn around. Turn!' people can be heard mumbling in prayer. 'Now, now.'

But no.

No.

It goes on its own way. That huge big sun.

Our eyes hurt. Some of us go blind.

But that pain is nothing compared to the hurt in our hearts. That darkness nothing compared to the darkness in our souls.

We are sick.

And that night, just after the sun sets behind the hill, and when everyone, without food without drink, looks up, there is a swell of a cry raised into the sky. A sound so mournful, a sound never heard before or since.

Our faces, masks of panic.

And Death begins to stalk our fields.

150,000 people die.

Those who don't, break. Some blind, others obliged to go and work in the Estates.

Instead of 300 of us turning up to work in the free zone, 20,000 of us arrive.

We lose our own hands. And our knowledge stored in our seeds. They wait for us to bury our dead, then they take our land too.

We even know who sent the two men, the men in the donga? Because it wasn't a message of the gods, was it?

They used such methods against the Maori peoples and the Xhosa, before. They use our minds
when the guns don't work.

It wasn't inevitable though, then.

Nor is it now.

By Lindsey Collen

Tiger Tiger...⁵⁹⁴

Tig la, Tig la

Tig la, tig la, bril to far
Dan lafore marenwar,
Ki sa lame, mo bondye
K'av kre enn tel bel simetri?

Dan ki volkan, ki lafurnez
Ti al sers labrez pu to lizye?
Lor ki lezel ti'oz al laba?
Ki zar lame ti brav dife?

Ki sa zepol, ki misk, torax
Pu turn lavenn dan to leker?
E kan leker kumans bate
Ki lame sok? E ki lipye?

Ki sa marto? Ki lasenn
Dan ki tempo kwi to servo?
Ki lanklim? Ki leto,
Oz tchom, enn tel vinker 'si for?

Kan zetwal zet tu zot zarm
Aroz lesyel avek zot larm
Eski li riy luvraz byenfer?
Seki ti kre annyo, kree twa?

Tig la, tig la, bril to far
Dan lafore marenwar,
Ki sa lame, mo bondye
Oz kre enn tel bel simetri?

William Blake so "Tiger, Tiger"
dan prosesis tradiksyon
par Ally Hosenbokus ek Lindsey Collen
(Kapav avoy nu propozisyon!)

⁵⁹⁴ Inspiré du poème « The Tiger » de William Blake. « The Tiger » figure dans la section « Experience » des « Songs of Innocence and Experience » du poète. Ce poème traduit l'énergie refoulée menant à la révolte latente. Le tigre est une image de « potentiel » chez Blake et Collen y fait allusion pour rendre hommage à la révolte qui gronde. Ce thème est la base de ses romans et plus spécifiquement de *Mutiny* et *The Malaria Man and her Neighbours*.

“I must go see mom,” I think. “Don’t want them boarding her up.”

As I get into my bub-car, and press start, I have this premonition that I’m going to see something. That I’m maybe going to *come across* something.

Not a very nice thing either.

But *seeing* it is going to be inevitable.

I’m going to see this something, a something that I’ve seen the sight of before. Three times before, to be precise. All in the last three weeks. This time will be the fourth time.

A fourth time.

And there will be no avoiding it.

I shiver.

“Nonsense!” I think.

Quite suddenly, I get a strange yearning for closeness. Just to be close to something living. Something warm. Perhaps the feeling of a heartbeat. *Lub-dub. Lub-dub.* The lull of someone’s breathing near me. Now in, now out. Now in, now out. Or a gentle snoring. Maybe just a tender hand on my knee.

It passes.

The damned bub-car isn’t starting.

So I sit and wonder. Error, this wondering. I end up wondering about the sight, a sight threatening to come back again today. To come screaming towards my bub-car at 220 kilometres an hour. Like everything else does.

At first, the first time I saw it, I thought it was a bunch of old sticks. A one-off thing. I don’t even know how it caught my attention.

It was only three weeks ago. I was just going past in my bub-car. I had the compu-study-disk on as well, which usually excludes extraneous vision. But, it happened: I saw it: I caught sight of it out the corner of my eye. A bunch of old sticks.

It was just lying there, just outside someone’s gate, by their air-meter.

Something sinister about it. “Spooky,” I whispered to myself.

Didn’t know what.

⁵⁹⁵ Dans cette histoire Lindsey Collen exprime sa nostalgie du passé et les absurdités d’un présent happé par le capitalisme. Cet hommage au passé, elle l’inscrira également dans son premier roman *There is a Tide* axé autour de la prise de conscience.

Of course, rubbish wasn't allowed to be visible. Maybe that was what was sinister about it.

I should have mentioned it to someone. But who? And what exactly would I have said anyway?

I'll have to press start again, because the bub-car isn't taking. Bad news. With this delay in starting, I find myself checking the internal air supply. That out-door air hurts my nose and throat. I've got enough air to get me to mom's place and back again. Just. I've got a small air cylinder with me to give her as a present, as well. "She'll love that. Always so worried about being in arrears."

Here it comes again. This feeling of being in need. In need of warmth. A deep longing drags at my stomach, like periods. Somewhere between pleasure and pain. Probably because I was womb-born. One of the last, I was. That's probably how I'm left with this yearning.

"Thank goodness," I exclaim, as the bub-car takes, and lurches forward. The acceleration, which is usually exciting, leaves me stone cold. I'm even a bit offended at its domination of my body, it, an object.

As I set off in my bub-car to see mom, I remember why it's today I'm going to see her.

It's her birthday. Lucky I'm bringing the air cylinder, it'll double as a birthday present. I'll buy a little something on the way, I think, to go with it. I think this while checking my credit card under the skin of my wrist. *Something old, something new, something borrowed, something blue.* What a silly rhyme to come into my head.

My credit card somehow sets me thinking about the next time I saw the bunch of old sticks, because I had seen it again. I had naturally got this feeling of *déjà vu*.

Déjà vu. And the sinister feeling of *déjà sentir*.

You can't see the same formation of a bunch of old sticks twice.

You can't get the same feeling twice either.

And in different places.

The first one was very near where mom lives, in Labit, you know as you go along Desart Street. My mom once told me that there used to be a huge mango tree there and a thing called a public fountain. Free water flowing, she claimed. Children drinking water, just like that. You just press on the top of the thing and water spurts out. The sound like a waterfall. Gushing. A spring. On the edge of the street. Laughing, she said, and touching one another's shoulders and holding hands, they were, the children. That was where it was, the old bunch of sticks. Just where the big mango tree had stood. By where the public fountain had been.

The second one was near where I live in Nuvelvil. It was near to one of those VAT depots for people who owe money to all and sundry. Mainly for medical bills and insurance. Also for things like water, light and air. Nuvelvil, where I live, was built on the rocky soil of the northern plains, after the bankrupting of all the northern sugar planters. I don't like living there. It's funny, but I don't like it. Where did the planters all go?

First there was this campaign, mom said, to close down the Agro-Insurance Fund. Fraud, they said in Parliament, and corruption, they said in the press. True. So they closed it down. Then they set up this privatized planters' insurance. Which naturally went bankrupt after the next drought in the north. The planters took loans from the privatized banks. Which naturally foreclosed on them after the next drought and confiscated their land. Then Build-Operate-Transfer investors bought the land up, because they knew about the new airgar they would build there, and the new mass transit metro. So they built Nuvelvil. We are all still paying them. Me too. Every month. The rent rises relentlessly because it's attached to god knows what currency.

And it was quite near the local VAT depot, near here, that I saw the second one.

It was also just lying there. Like a bunch of old sticks. Like *the* bunch of old sticks. Just outside the gate. Of the local VAT depot, by its air-meter.

But I had already gone past in my bub-car before I realized that it couldn't be a bunch of old sticks, or even *the* bunch of old sticks.

One thing I don't like about bub-cars is the speed they go at.

I know it's unfashionable to say so, but I still agree with the 200-kilometre-an-hour speed limit in built-up areas for iron-steel-and-plastic vehicles. Who am I to mention how full the clinics are? How much money is made from maiming and killing? Who am I to mention all those expelled for not paying bills at the clinics? Who am I to tell of the money made by prostheses sales? From advertising campaigns for insurance and clinics and what not?

As I hurtle along, I don't put on anything to listen to or to study or anything.

I just hurtle.

Instead of feeling the same feeling of needing warmth, I now feel the rise of panic. Flight, or is it fight?

Emptiness.

Falling into it.

The others don't anymore. Don't feel anything, that is. Anything at all. They say feelings are on the wane. "Old-fashioned," they say. Expect them to be gone altogether, by the next

generation. "Left-overs of the womb," they say. "Cause sexual desires," they say. "Don't be hysterical!" the authorities say, referring to feelings. Any feelings are hysteria, they say.

And the strange thing is that there are these frequent outbursts do real hysteria. Mass hysteria. In lieu of feelings?

Who knows?

Again I go back to the premonition. I'm going to see another one today.

The next time I had seen one looming up, once again I was in my bub-car, again it was on the edge of the road. It was in Bo-Basin this time, by the Brown Sequard Rehabilitation of Debtors Centre, right by the air meter again. I work there. At the Centre. I am one of the few remaining servants of the authorities. There's the police lifers, there's the VAT lifers, there's the magistrates and there's the debt-rehabilitators like me. Everyone else is stand-by. Wake up in the morning, put on the telecomputer, and see if your number comes up. If it does, you turn up. The work you get keeps you credit-worthy.

This time I just had enough time to see that it wasn't a bunch of old sticks at all. It was a totally different texture from a bunch of old sticks.

Not that I could see what it actually was, that is. I had already turned into the drive. You can't reverse there. So I made a mental note of it. But when I came out again after work, it was gone.

It had looked more like a twisted set of about three or four inter-linked cardboard-boxes. Three or four cubes, touching one another at a pointed end of each cube. Corrugated cardboard boxes.

Again it had the air of something thrown away.

Discarded.

Rubbish.

Garbage.

Junk.

What made me put two and two together was that all three times, the air-meter people had boarded up a room.

In the same glance, I had seen, behind each of the bunches of old sticks or twisted cardboard boxes, that there was at least one boarded up room.

The memory comes back right now as I'm on my way to mom's in Labit.

That is howcome there's this sinister feeling, I realize.

At the house in Labit, at the VAT depot, and at the Rehabilitation Centre, the sight represented an ending.

They boarded up your room when you didn't pay the Company your air bill. It was called Compagnie Générale de l'Air.

Two months and that was it. Boarded up you were. They were very strict. They put this kind of seal over your porthole. And then, of course, you were a goner. And it was your own fault.

Air got privatized some ten years ago.

First just the Port Louis supply.

Then everywhere.

At first it was on condition that they wouldn't board you up if you didn't pay. Otherwise there would have been an outcry. Some people said this was the last straw. Others said it was inevitable. Ineluctable. Unavoidable. It had, they said, after all, happened over generations. The land had been privatized. Then the rivers. Then the water. Then the health. Then the sea.

The light supply had been a turning point. After oil, coal and gas had run out, they put this satellite with a mirror on it up. It orbited at a constant position relative to the country concerned, and produced constant light, and electricity, to all businesses, and houses on a 24-hour a day basis. It was the only source of electricity. And the only source of light after dark. To get access to it, you had to put up portholes, so that if you didn't pay your bills to the Company, they could board you up. So the boarding up principle started long ago. With the privatization of light. But of course, you could live, only just, without light. Especially in warm countries. There wasn't the problem of heating.

So when time came to privatize the air, there weren't too many arguments left. So, privatized air it is, they said. The only profitable way, most said. The only genuinely efficient way. The only way to prevent wastage. And maladministration. The only good investment, they said. Creates more number-calling. Good for the economy, they added.

Of course, I don't follow economic debates, you know. Nor politics really. I just get on with my job at the Debtors Rehabilitation Centre and go to see mom from time to time.

By then, by the time the air privatization debate came up, the government was bankrupt in any case. What government wasn't? So if you want air, you have to buy it. Naturally. The outside air is so polluted, you get respiratory problems. So you have to buy good air. It only stands to reason.

All this is quite recent. As regards the air bills, the boarding up itself must have started only about six months ago.

Time flies.

They just cancel you.

If you aren't credit worthy anymore, they tag you on the Identity Cards, and then in no time, you end up being a debtor. If you owe for two months, they just come and board you up. A total seal. I've got this friend who gets casual work at the seal factory, when her number comes up. They are airtight, all right, those seals.

So they just board you up.

Then it's only a matter of time.

But then, at that time, six months ago, every person had his or her Individuated Private Insurance money for their own cremation. Well they didn't have it really, being dead as doornails. They were grey, by the way, the colour of doornails, actually, having died after being boarded up. By suffocation, they wrote on the death certificates. They had had it, the Individuated Private Insurance, when they were alive.

Death still left me with feelings. Feelings of intense sadness. A hollow grief. Loss. Encroaching loneliness. A giddiness into the back of time and into the abysm of space. A desire again to be near someone, some creature, perhaps fluffy and warm, maybe even with a nice cold nose like a puppy, maybe snorting gently like a pigling, maybe shivering like an albino rabbit in a cardboard box with its lettuce leaves. Maybe a horse, neighing in my arms.

I pop in at the delicatessen to get mom a little something to go with the air cylinder. I don't bother to use the cylinder myself, just rush in to the delicatessen.

I am rash. I buy her a rose. The man in the shop checks my wrist carefully on his meter.

"Credit-worthy," it pipes out in those awful monotones on these machines.

A strange feeling of rage rises up inside me. The only thing that came close to me had been the credit-worthy machine, and this made me cross.

Mom once fell foul of the authorities, you know. Long long ago. She was very young. And apparently high-spirited. She was in some far-fetched movement against the privatization of the sea. Yes, they all, everyone, credit-worthy or not, used to get access to the beaches, she tells me. That was before the barbed wire and the hire-purchase-cubicles.

"You wouldn't believe the beauty," she once told me, "of the sun setting against the Pwento ros rocks, how fast it fell into the sea. The spray," she said, "would rise up real slow and cause young people to want to kiss one another."

Sounded very old-fashioned to me.

"I'll ask her for her recipe books," I think aloud, "Not that anyone cooks anymore." But she knew so much, I think. I feel I want to know. To understand. I am trying to control the rage that I have just quelled.

As I draw up in my bub-car, I am overwhelmed. All at the same time, there is the feeling of wanting to be close, the panic, the rage, they all join up in me.

And regret.

The regret gets mixed up with her recipe books.

Then I see it.

“No!” I cry.

There's a seal on her porthole.

“No,” I cry again.

They've gone and done it, I think. They've boarded her up.

“Mom!” I cry out.

On deaf ears.

There's a bunch of old sticks, no it's the twisted set of four cubes, like corrugated cardboard boxes by her door.

I hold my breath and get out of the bub-car. I'm trained to avoid breathing too much outdoor air. I leave my hat on the dashboard. Holes in the ozone be damned. I put my hand up to bar the sun. It eats into my hand cruelly.

I walk over.

I see a note.

I read.

“Do not touch. Debtor dead. Cause: suffocation. To be removed by the Compagnie générale de l'air (CGdA) for free incineration. R.I.P.”

I go back to the bub-car.

I pull out the air cylinder and fix the thing to my face. I've held my breath enough. My eyes are burning somewhat from the air.

I pick up the rose and walk over to her. I know it's her, of course.

It's all so clear now.

I put the rose on the twisted boxes, twisted so as not to look like a coffin. Might offend. Rather leave her looking like an old bunch of sticks. By the air meter.

My head is clear.

My feelings suspended.

The rose looks too dead. This offends me. I pick it up and tear its petals and leaves off one from another and throw them into the air, leaf-by-leaf and petal-by-petal, and they float, waft, and then settle. “More like life,” I say.

I manoeuvre the door. Its seal gives. I push it in.

It opens. Carbon dioxide. Colourless. Odourless. Dead.

“Ah,” I think, “Not yet re-sold by the Housing Company. And some security guard's forgotten to lock it.”

A private company, naturally.

Inside is nothing, really.

The Housing Company has taken everything that can be sold. In lieu of debts, I take it. I see just one old pair of sheets and a filthy pillow. I am legally the heir. But the private civil courts are so costly that no one like me is an heir anymore.

I go and lean over the sheets and the pillow.

I take the cylinder off my face and I put my face to the pillow. I take a deep breath. Never mind the carbon dioxide.

I smell the pillow. I want to smell the pillow.

This long-gone sense, olfactory they used to call it, comes back and I feel the world of memories of generations.

The pillow smells of old-age and illness and death. But that is just on the surface.

Underneath, on the inside, is the beautiful smell of mom, herself.

Gentle perspiration. Long gone periods. A geranium leaf. Biscuits cooking in the oven. Guavas boiling to become jam. Rain on freshly cut grass. Milk flowing from her breast. Dough rising under a wet cloth.

And on one corner of the pillowcase is the most exquisite hand-woven embroidery. One thread thick. Roses. A cutting of a rose bush. Ready to plant. And petals. Petals floating. And the roots spider-web-like seeking water. Work done so efficiently. So perfect. And done free. Not for profit.

As I take the pillowcase off. I'm going to hide it, and keep it, I feel something slightly stiff inside it.

A tiny bundle of old paper.

Ah, I know what it is. Instinctively I shove it into my bra. My heart rustles against the recipes as it beats. Paper made by men and women from trees, close to me, trees planted by men and women, close to me, ideas passed from time immemorial by word of mouth, ideas then coded in this writing on this paper. Nestling to my breast. The pillowcase with this embroidery from time immemorial, of this plant cutting-by-cutting through time, in the other side of my bra, moving with my breathing.

I put my air cylinder on again.

I stand there for a long while. Breathing in and out in that dark, cold, airless house.

I go out and stand next to the air meter.

I pay homage to the old bunch of sticks and rose petals and leaves, which are now mom.

A silent thought is the only ceremony she gets.

And it is in this moment that something in me is re-born. Maybe it did come out of mom, into me. Who knows? "I'll join the others", I think, "if they'll accept me." I only know one person in the movement. I don't even know its name. Or hers. Some people call it the movement against private theft of collective things. I call her "The one who still laughs."

"I'll go see her now."

A light wind comes and blows the petals into the air, like a sigh, they hover, and then they settle on mom, nestle closer to her.

Lindsey Collen

Published in Editions Maurice, 1996, and in Carcanet's *An Anthology of Commonwealth Writing, Enigmas and Arrivals*, 1997.

Annexe 9: INTERVIEW dE LINDSEY COLLEN AVEC TRIPLOPIA.

Triplopia

This interview of Lindsey Collen was on the Triplopia website from the time when it was conducted in 2005. As this excellent internet literary website seems no longer to be on-line, Lindsey Collen has agreed to let us publish the interview with her on our site (uploaded in May 2011) as researchers have been requesting to be able to read it.

Triplopia: Your novel, *The Rape of Sita*, opens with a poem, the speaker of which is Time. Can you offer us any insight into your own sense of how this poem relates to the text of the novel proper? For example, how do you imagine this poem being delivered? It is, in a sense, outside of the text altogether, placed, as it is, before the Preface of the novel, or is it perhaps a framework within which the novel is meant to be understood, or again, would it be more properly imagined as being delivered by the narrator of the novel? How do you imagine time as informing the events chronicled in this novel

Lindsey Collen: I think the poem is a bit of all the things you mention, but most consciously for me it acts as a reminder of the human situation, our intense consciousness, our moral responsibility because of this consciousness, and we are situated in the eternal changes imposed by an amoral relentless Time. I do see the poem as outside of the book, in the sense that I am very conscious that prose-readers may not even read it. But I hope people read it because it stands like a kind of doorway, like Mauritius is, that could lead from other places into India. And some of the assumptions about Time, about moral dilemmas, about life, lean heavily on what I see as an Indian perspective. At the same time, Time and memory are central to the novel and its story of rape.

T: Your response suggests that moral responsibility stands in a causal relationship with the fact of human consciousness, and that this moral responsibility, relative to “amoral” forces such as time, is in a state of tension with those natural forces within which we are obliged to act.

L.C: Yes that’s exactly how I feel it. A tension.

T: A chance to clarify the philosophy behind this, then: how might you describe the mechanics by which the fact of consciousness leads to moral responsibility?

L.C: Consciousness, meaning that we know what we are doing, we know what we are thinking, and we can choose what to do next, almost tautologically involves the possibility, at least, of moral responsibility. It also, simultaneously, and problematically, means that we have the burden of trying to work out what effect, if any, our actions will have. So that there is always a dilemma for humans, rather than a rule. Always the need for reflection about what has happened, too, rather than a cut-and-dried moral regulation. And the dilemma comes perhaps from divergent and/or conflicting principles that our consciousness can produce, by the very fact that our grammatical structures create the possibility of generalization. A very strange thing, and risky.

T: In what manner do you see this tension between natural forces such as time and more human forces such as moral responsibility as shaping our experience? Do you see the relationship between the two as reciprocal or uni-directional?

L.C: Most certainly reciprocal. With the discovery of relativity, the nature of time itself is even more problematical than we pretend it is during our daily lives. But the discovery

certainly helps us to relate to nature with one more step in the reciprocity. I am sorry that I was not taught about relativity when I was very little, and I wish children now were too, so that instead of having to get my head around it every time I think of it, or of quantum physics, it could have been integrated into my own consciousness more naturally, much the way more linear physics has been. It is as though humans have become much more humbled through this physics, as if our language doesn't help us understand time and speed very easily. And yet, it is also as though we have been made even more conscious of ourselves and the universe, thus even more morally responsible.

T: How do you see the above description of the human situation as reflective of an Indian perspective?

L.C: What I think is Indian, and this is only through part of the mythology I'M FAMILIAR WITH, i.e. the part I like, whereas there is other equally Indian philosophy which is very reductionist, is the ability of ordinary people to stop and pose the question as to what to do. The classic example that everyone knows is Lutchman, in the Ramayana, who is asked by his brother, Rama, to take care of Sita. Not to leave her. So, he had undertaken this. And not with just anyone. With his older brother. Then he hears that his brother is in difficulty. His brother needs his help, and is far away. Now the thing I find "Indian" is that people are pleased to find this question asked. They may not even want to know the answer, or even think there is one. But, I hear my neighbours in Mauritius, when they find a dilemma, being so pleased to see it.

T: The "dilemma" becomes an important theme, I think, in those novels of yours I have read. In your opinion, how closely tied is our moral framework and our language? To what extent do you think our language expresses real limits to our field of perception, and to what extent do you think those limits can, or should, be overcome? Would you regard your own sense of how language and moral responsibility relate to each other as being central to your own sense of your work as a writer?

L.C: Yes, I do think for me as a writer, language and moral responsibility and their relationship is central to my work, and in some ways to other aspects of my life, too. Language certainly does give us immense possibilities for creative thought. I would say infinite possibilities. But it is also a very narrow structure in some ways, with all its binary branches, and we need consciously to open up all the dialectical possibilities and directions, especially amongst children and young people, to allow language to be creative and moral responsibility to be reasonably developed. I would also say that perhaps school education, together with the limits of most religious teachings and prejudices learnt in the family and neighbourhood, all add up to severe and unconscious restraints on our language and thinking. These restraints take on the form of an emotion: a fear of thinking. You meet it everywhere, but nowhere so much as on the subject of human language itself. We are really trapped between two sets of unquestioned beliefs. There are those who believe or take for granted that God gave us language so as to differentiate us from other inferior creatures and link us to Him (definite higher cases), so they are afraid of setting language against a background of its evolutionary development in case this casts doubt on their religious convictions, even if they have controlled this fear in respect to other aspects of evolutionary ideas. And, then there are those, on the mainstream left side, who are terribly afraid that if one looks at language from an evolutionary perspective, that one may somehow be saying that some people are inferior to others. This latter fixed belief is dependent on the generalized prejudice, which exists even amongst otherwise progressive people, that some languages are more developed, thus better, than others; and they are completely unaware that this is false and has been known for some fifty years by linguistics experts to be false.

This fear of thinking is very widespread, and it is often linked to fear of where language might lead one. People can become very angry, very emotional, with someone who poses a question – maybe even for interest's sake – that puts into question a central belief. And how can we explain the relative absence in school syllabuses of important developments in human language and thinking? Whether it's evolution, dialectical materialism, psychoanalytic analysis, relativity, or linguistics, all huge breakthroughs over the past 100 – 150 years and they are not introduced in schools for children to benefit from. This fear seems to be linked to a restrictive moral code. Of course, there are the vested

interests in keeping the multitudes in a moral straight-jacket, keeping you at your machine working and otherwise not causing trouble, and this is done, of course, by mindless and patently immoral media coverage of things, as well as by narrow-minded formal schooling. Maybe this leads to an important function of writing fiction. It's perhaps a way of getting out of these straight-jackets.

T: *The Rape of Sita* is actually quite a controversial book, in the community within which you live, at one point having been banned by the Mauritian government, and carrying with it some very real consequences for yourself. Can you give us a quick overview of the controversy surrounding this book?

L.C.: *The Rape of Sita*, when it came out, put me in a very difficult position. I was immediately attacked by a small group of rather violent fundamentalists and at the same time attacked by the State. This is a very bad mixture. The fundamentalists attacked me through marginal newspapers, anonymous threats by telephone and letters (threatening death, public rape, and getting acid thrown in my face), and through, in one place, huge hand-painted letters on a wall threatening me with rape. The State attacked me through the person of the Prime Minister standing up in the National Assembly, making use of a rarely resorted to procedure called a "Prime Minister's Statement", announcing that the novel was blasphemous, and clearly an outrage against public and religious morality under the criminal code, and that the police should "take action". Their main objection was to the title itself. Sita, who is a goddess, but not directly from the main pantheon and thus perhaps an insecure goddess, should not have been that closely linked to the word "rape", they seemed to be saying. Although of course those attacking me, in their articles, printed the title of the book many more times than we ever did.

From then on, together with the workers' education publishers, Ledikasyon pu Travayer, and also supported by the quasi-totality of women in the country, the totality of artists in the country, I set off on the long journey of getting the book back on the shelves. This included, as a first step, which we actually took before the Prime Minister's Statement, withdrawing the book from the bookshops, and announcing that we were prepared to discuss what it was in the title that offended some people, and that if anyone were to convince us of their point of view, we would change it. I had to go into hiding for a few days, while the police were looking for me, waiting for any hysteria to subside.

I should mention that because I am known as a political activist in a left party, Lalit (which means "struggle" in Kreol and "beautiful" in Hindi), that most people, if you were to have asked them, would have said that the Government was getting at me because I was a political adversary. And, of course, there was always an element of this.

When the police came to confiscate the books from the publishers, I happened to be there, together with my husband, Ram Seegobin, and a handful of other friends. We said that the law referred to by the Prime Minister said that the books had to be "exposed for sale" and they were no longer exposed, so the police would not be able to take them. A long conversation continued. We feel we have to bring out the human in people, I suppose. And the conversation then moved from this legal issue, to me asking who the new ecclesiastical and literary squad were in the police force. The police officers smiled. Then I asked if any of them had been in charge of reading it, before coming to seize it. The high-ranking officer present said he had. I asked him if he liked it (sometimes writers are incorrigible), and he said yes he did. When I asked what it was he liked about it, he said the bits about the police. A junior officer who was with him, kept seeming to want to say something. And then finally came out with it: "Do you remember me?" he asked my partner. Ram replied, well your face is familiar, but no, I can't say I know where from. The man then said that he had been at primary school with Ram, and that when he had been hungry at school, and then he began to look very moved and there was this tender moment when he said that Ram had shared the bread he brought to school for lunch with him.

So, the books were not confiscated. No charges were laid. But the books had been withdrawn. Stalemate. With us losing. So, now what could we do?

This is where it was life-saving that I am a political militant, and also an activist in the women's movement. It also helped that we had published the book as a kind of co-operative venture. The publishers had brought out coupons for one hundred rupees, as

they had done for my first novel, *There is a Tide*. Then after selling about one hundred and fifty coupons, they went to print. So, my friends delivered the one hundred and fifty copies to those who had paid for them, home visit by home visit. And this way the book could be read by people, who could judge for themselves. Many people started to write critical evaluations of it, in the press. And my colleagues in the women's movement continued to sell the books, in plain wrappers, one by one, by visiting other people who had not even bought coupons, explaining to them and winning them over.

Women friends one day said they would go and paint over the nasty threat on the wall against me. But when we discussed this plan, we thought it was not up to us to do that. So together five of us instead went to the police station near the slogan threatening me with rape, and I put in a formal deposition, saying that threatening people is against the law, and people are threatening me. They asked what I wanted done and I said I want those responsible warned not to do this kind of thing, and I want the police to paint out the horrible words. Then we said we would sit in the police station until they did something about it. Within about an hour, they had telephoned up the ranks and further up the ranks, and got their orders. In fact they went and bought a little pot of oil paint, and painted out the slogan. My colleagues and I watched them, in front of an assembled crowd.

This kind of thing, together with all the debate we nurtured, gradually changed the balance of forces until I was confident enough to walk around any time of day or night alone again. After about four years, the book quite quietly got back on to the shelves.

T: You mentioned Lalit. I have, of course, been directed to and spent some time at the website, and I understand there are a few ongoing campaigns undertaken by Lalit that inform not only *The Rape of Sita*, but your other novels as well. Of most immediate topicality are those issues surrounding the island of Diego Garcia. Can you give us a brief overview of those issues?

L.C: The issues around the military occupation of Diego Garcia island, part of the Chagos archipelago that is part of Mauritius, have come into the news in a big way recently. In Lalit we had been hammering away at the three or four interconnected problems for years, in fact since the gains made by big street demonstrations we were involved in in 1981, and then suddenly they all came centre stage. And the whole issue became wildly unstable, proving that however powerful powers-that-be are, they can't always cover up political crimes indefinitely.

In brief, there were three inter-related crimes: the USA state apparatus, in the 1960's already wanted a nice island with no people on it for a military base in a place from which to control sea-routes, the Middle East and Asia; Mauritius, and all the islands that make up Mauritius, was getting Independence from its most recent colonizer, Britain, at the same time; what could be easier, for the apparently all-powerful, than to arrange things nicely? Britain did the theft of the Chagos Islands, which is not only against UN resolutions but against the UN Charter itself because a colonizer is obviously not allowed to split a State as a condition for Independence. To do this behind the UN's back, the British State had to lie and keep secrets from its own people and even from their Parliament. They also used things called "Orders in Council" which the Monarch puts a signature to on the instructions of the Executive. And they invented a brand new little colony fiction called "British Indian Ocean Territory" with the Chagos and some Islands nicked from another of its colonies, the Seychelles, and which Seychelles negotiated back when it later got its Independence.

The USA was the receiver of the stolen goods, taking over the whole of Diego Garcia for a massive military base. To do this, it had to keep secrets from its people, too. The beautiful horse-shoe shaped atolls were turned into a nuclear base. The US and Britain together arranged first to trick, then to cajole, then to starve, then to force the two thousand people who had been living there for generations, to get on board ships which would transport them to the dockside in Port Louis, and dump them there.

What happened recently to catapult all these crimes back into the news 30 years later were a series of related and unrelated events. The Diego Garcia base was used for B-52's to take off from for bombing Iraq, then Afghanistan, then Iraq again. This made the news. The 30-year rule under the British Official Secrets Act came up in 1998, and

allowed the proof that no-one ever had of the three crimes committed. This allowed the Chagossian people to put a case in the British Courts, which they won for the right to return. It is very interesting that in the judgment the Law Lords relied on the Magna Carta of 1215 for deciding that the State cannot banish its people. More recently, the Chagossians are in the process of getting a case into the US Courts for compensation for human rights abuses, and for genocide. The case is against the US State and also against certain individuals who were sometimes businessmen involved in the corporations that got base contracts and sometimes part of the State apparatus. Some names are interesting. Like Donald Rumsfeld and Dick Cheney. More recently still, there have been repeated news stories that Diego Garcia has been used by the US as an "undisclosed location" for keeping or rendering illegal prisoners. You can read up on this on the Lalit website by clicking on the photo of the cover of the book on Diego Garcia on the home page: www.lalitmauritius.com

T: *The Rape of Sita* draws heavily from the *Ramayana*. This is, I understand, a major source of controversy surrounding this novel. For those who are not familiar with the traditions informing the story of Rama and Sita, can you describe the source of this controversy, and the reasons for it?

L.C: There are many versions of the story of Rama and Sita. In the *Mahabharata*, the story of Rama and Sita sees Sita, after having been abducted by Rawan, being repudiated by Rama, then being vindicated by the elements as being blameless, and then being taken back by Rama. The *Ramayana*, has Rama repudiate her, because his subjects demanded her repudiation. And the Earth takes her back into it. My novel being a modern-day story does not try to have any one-to-one or linear relationship with any of the vast number of different interpretations to this narrative, but rather to engage with this rich story around the question of rape somehow being the women's crime. Clearly the word "rape" in English is problematic, too, and also useful, meaning either or both abduction and violation.

The controversy is clearly not so much to do with the novel as with political events in Mauritius at the time. There was a general election coming. The then Prime Minister was weak, and looking for a kind of ethno-religious push of some sort. At the same time, by pure coincidence, there were two or three politico-religious scandals at the time around the question of rape. As the book was going to print, I realized that the title would be misinterpreted in the light of these contemporary issues. But then again, fundamentalists of all ilk tend to be on the look-out for some issue they think may be politically "paying". And we artists, when we bring a new way of looking at past things, often run the risk of being attacked as I was. This does not mean we intentionally provoked the attacks. It means we do not avoid re-thinking myths that make up our psyches.

Two true stories may interest readers: When the publishers and I announced that we might change the title if we were convinced by arguments that it was offensive, an old and religious lady came up to me and pulled at my arm. She said quietly to me, "Don't ever change the title. Your title means that women who have been wronged can walk with their heads high." That was her interpretation of the controversy, without her having read the book. The other story is that a group of women who met once a week to chant the *Ramayana*, when they heard of the controversy, got hold of a copy OF MY NOVEL, read it, and said it made you think about the meaning of the ending of the version of the *Ramayana* they were chanting. So, women's reactions were very interesting

T: Do you feel the controversy surrounding this book has had a measurable impact on your own choices as a writer? If so, how would you describe that impact?

L.C: I was left afraid I would not be able to write again. That maybe I would vacillate between being too scared of censorship and being unnecessarily defiant. That words would become too difficult to choose. And my next novel *Getting Rid of It* helped me get over that. For that alone, I love that novel. It got me over something. One of the minor characters in it, The Boy Who Won't Speak, maybe helped me. I think the fear was most acute in the phase when I was just musing and writing bits in second-hand ledgers. I would write them down, and then they would look back at me. And I felt I might have lost the sense of what they mean. Of shared meanings. Everything about language, as *Alice in Wonderland* tells us, is to do with shared meanings. And once there is a break in

this, like when a writer is badly threatened, I think it can make a writer lose his or her sense of language. What is so natural, becomes so self-conscious. Preparing for *Getting Rid of It* was very difficult, but, strangely, once I started writing it, I'm now remembering, it was exhilarating. Everything came easily. It was as though the characters in it, themselves, saw me through it.

T: Poetry factors not only as a framing device, but symbolically within the text of *The Rape of Sita* as well. For example, there is the repetition of lines from both *The Wasteland* and *The Rape of Lucrece*. Both poems inform the present text, of course, but there's an interesting moment in which the narrator of the story poses the following question:

"Or should a woman always be vigilant. Always be, as it were, peeping over the top of T. S. Eliot's poems in order to make sure no harm is coming around the corner?"

The image of a woman on guard for possible harm—peeping over the top of T.S. Eliot, as in the above question—while reading a body of poetry that, in spite of once having been considered a "radical" poem, has come to be associated with an alignment between poetry and the center of political power. That is, Eliot has come to be regarded as "monumental" in substance, "patriarchal" in its sense of social order. How do you see the events related in *"The Rape of Sita"* informing—or being informed by—the above debate?

L.C: I think this is at the centre of the novel: insidious forms of patriarchy, its invisibleness. And maybe that these are at the heart of the balance of forces, that then, in turn, permit the perpetuation of the more grotesque symptoms of the abuse of power.

T: As a point of clarification, is the "balance of forces" here describing two forms of patriarchy, i.e., an insidious form, one that often masks itself as "subversive," as opposed to an explicit form, one that expresses itself openly in politics as *sang-froid* carried to the point of bloody-mindedness? Or is there, at the centre of the novel, something beyond a statement of the problem at hand? Some force that balances patriarchy in all of its forms, thus providing some sense of a solution to that problem?

L.C: Sorry, I wasn't very clear. What I mean, I think, is that what allows abuses like rape to exist at all (I mean it is weird for me as a woman to accept that a man would want to defile his own sexuality by rape; I've in real life got a credibility gap as to what it is in a man that confuses his own sexuality with assault) is something that is soaked into the whole fabric of society, and that when you add up all the insidious and often invisible aspects of patriarchy, then you end up with a balance of forces between man and woman, which allows a man, if he wants to, to violate a woman, and to *know* that he can get away with it. Because every day women are already meted out a million insidious, invisible reminders of patriarchy. And the rapist is only acting on this. To know that he is only acting out the full logic of the everyday sex war that patriarchy lets loose on us. And I don't mean just between men and women, but also between macho men who tap into patriarchy to dominate all women, all children and most men

Let us look at the abuses at the Abu Graib prison. Maybe irreducibility got reduced there. There is no more patriarchal a structure than a military prison in an occupied country. So there we have it. And women have been recruited into it. At the level of prison guards. And a woman, curiously was prison commissioner. And then there was a woman in charge of all the prisons in Iraq at the time, Condeleeza Rice. So the patriarchal structure is there. A prison. The hierarchy of the whole thing. And the abuses seen in the notorious photographs are really exactly what one means by the word "rape". And yet, by the intentional recruitment by the powers-that-be of women into the patriarchal structures, women end up being the perpetrators. Shows how on our guards we in the women's movement have to be about our demands. Look how the "gender equity" strategy is the opposite of emancipation or liberation. It was never a demand out of any women's movement, this "gender equity". It was a kind of con-trick, masquerading partly as one of our demands, partly as a little something in the right direction, meanwhile, since we weren't getting anything else just yet. A woman friend of mine in Lalit described this, when she realized how bad the "gender equity" politics is, as "Like we are finding ourselves inside the Trojan Horse that's finding its way into our own village."

As to what could change this—and perhaps this is what the novel is an investigation of—all those social structures that allow rape to seem normal, are changeable. The fact that rape was not known in Chagos, and that the women from Diego Garcia had no fear of it, only goes to show how it is something very hard to understand. Where men and women are equal, as they were in the paternalistic escalavagist society of the Chagos, men do not consider raping women, and women have no fear of rape. The idea itself does not make them quake. It seems the man is making a fool of himself if he does the act. What this means is that we can think up, and collectively bring about situations which undermine patriarchy, and presumably other hierarchies of power

T: There are at least two levels upon which the concept of rape expresses itself in this novel: in a literal sense, the problem of rape, with all the questions of how power, in its most abusive form, expresses itself through this act, and a second, more metaphorical sense, in which Sita's dilemmas are reflective of a far larger set of problems, also to do with power, but on a much more impersonal level. Do you think the sense of solution, or lack of same, is equally applicable in both the literal and the metaphorical sense of Sita's dilemma?

L.C: The political level of rape as in colonization, and rape as a physical act on a woman, seem similar. In that because of the power, rape is possible, and because one has raped or does rape, one has power. I suppose, but I don't know how much this comes through in the novel, the political hierarchies and the personal ones are very clearly linked, through the way modern-day production and reproduction are organized. And yes, both can be got out of.

T: It occurs to me that any solution to the problem, so stated, might be based upon making the invisible visible. Perhaps I'm over-reaching with that thought, but one might be forgiven for thinking that this is precisely what *The Rape of Sita* is attempting to do, through a fairly precise examination of how the act of rape might manifest itself in deed.

L.C: Yes, that's perfect.

T: There is a unified speaker throughout the novel, named Iqbal, who seems to function on a variety of fronts. He provides an ongoing thread of self-commentary, interrupting the story at many points to address the audience directly. Looking at the structure of the novel's opening, we begin with a poem, one that is not explicitly given an author, then move to a Preface, ostensibly authored by the narrator of the novel as a whole, then Iqbal describes his attempts to tell the story to an audience that is present, in the flesh, at the telling—all of this occurs before we actually enter the "narrative proper". What function do you see these framing devices playing in the unfolding of the novel?

L.C: I think it is three things. These were not necessarily conscious intentions, but things I was aware of. At the surface, it is a kind of instinctive fear of the censor. A Medieval device—which didn't work, I may add. And then it is like for deep-sea diving, stages of pressure, for the reader to go through. And then thirdly, it's a kind of unveiling.

T: One of the functions of Iqbal's narration is to frame the story in terms of mythology, a function that allows you to draw parallels between contemporary characters and those gods and goddesses populating the *Ramayana* in a way that is explicit and yet removed from the world inhabited by the figures of myth. For example, Not only is Sita based upon a goddess within the *Ramayana*, but her partner is named Dharma, her father, as Sita's father is within the *Ramayana*, is given the name Janaka, her attacker the name Rowan Tarquin, etc. Is the name Iqbal drawn from the same tradition? If so, what is the story of this personage within that tradition?

L.C: Iqbal's name does not come from the same tradition. He is, relative to the mythology, an outsider. Which is one of the dynamics of the novel, in the sense that he is the most "insider" person in the novel, and yet an "outsider" to the central myth. He is also an outsider to the sex war. In this way he is a bit like Ton Tipyer, who taught the stories to Iqbal in the first place. But when I was writing it, it was the modern story that was driving me to write. The myths are the background in which it exists.

T: Do you understand Iqbal to be "retelling" the classic story of Sita's abduction, or telling a contemporary story? How reliable a speaker do you think Iqbal thinks he is?

L.C: I think he's more telling about real flesh and blood people he knows. And I think he's reliable as you get. For the inventive kind of story-teller. And I think that maybe myths are often transmitted with such a major distortion. The tradition in which Iqbal is telling this story is one I relate more to African traditions, both as I know them from my childhood in South Africa, and also as they live on in Mauritius. This means that as an oral story-teller in Mauritius, especially in the women's movement, I have the role, together with my story-telling colleague, Anne-Marie Sophie, of re-telling a true story anew each time. And it has to be different each time. People say, "Oh, Lindsey, tell the one about the riot police and the chain!" And when I give in and tell it, Anne Marie has the role of doing the reality check. Quite formally. She does a lot of miming too, and formalistic over-acting, as if she speaks on behalf of everyone who knows the previous story. "But you didn't say that bit last time, have you just made it up?" Or "You've missed the main point of the story this time?" Then I go over to her and she whispers in my ear, and sure enough she's remembered it as it was. So I have to bring in that bit that I have left out in the retelling. But I may also have to justify why the way I just told it now is somehow "more true".

I should also say, in brackets, that although I have read the first five or six books of the *Mahabharata* and the whole of the *Ramayana*, that my feeling for the mythology and philosophy comes more from what I learnt from some individual real people in Mauritius. In particular, my father-in-law, who came from a very active Arya Samaj family and was himself a very scientific mind, and who was someone to whom I was close, gave me a very living and instantly understood feeling for all these issues. My husband, Ram, too has always shared with me his musing observations, often critical, of many of these stories.

T: How do you see the revised ending of this story reflecting the present-day reality of those societies informed by the *Ramayana*?

L.C: I do think the novel reflects reality in societies like Mauritius, and readers feel this too. Not only women readers, but men readers are sometimes deeply moved by the reflections they see in it. But maybe it reflects realities of the mind as well. Not just external realities. And at this level, perhaps it reverberates for readers. Perhaps my view on this is that I recognise that people have already thought enormously about myths, pondered over them, argued over them, dreamt through them, opposed them, gone along with them, questioned them, been hemmed in by them. And by a story which is essentially about modern-day people, a story with its own dynamics, I hope to bring in this wealth of knowledge and experience that people already have, so that when they read this story, they maybe give to and get from their existing internal wealth of narratives and symbolisms.

T: Iqbal is a male speaker, yet his gender is kept ambiguous, most prominently in his repetition of a more contemporary line of poetry drawn from a Beatles song. How do you see Iqbal's ambiguous gender functioning within the story?

L.C: I was throughout the writing of the novel haunted by something like the silence of the irreducibility of the sex war at the point of rape. I don't know if that sentence makes sense, or more particularly, if it conveys what I feel – that's why I have to tell stories. Iqbal's ambiguous gender, and his moving into and out of Sita, helped me bridge this frightening silence.

I would like to mention that I write a lot of non-fiction, and this is a choice. And when I write fiction, it is two things. The first thing is that there is a certain joy I experience in the telling of a story. And there are elements that I see as a puzzle for the reader. Not any kind of test, but maybe layers that can be undone. Then again the hard work involved means that as well as the joy of telling a story, it also has to be about something where there's a profundity of feeling that drives me to go on writing until I'm finished. And that I can't quite express in any other way except through the story.

T: In regards to the manner in which the question of rape is handled, there are two points at which disagreements often seem to pivot: one, what is the clear signal, in any exchange approaching the sexual, with which consent is unarguably denied, and two, to what extent is it possible, or likely, for a woman to abuse power in such a situation, by, for example, claiming to have denied consent where consent was in fact clearly signalled.

Both of these issues are dealt with in *The Rape of Sita*, and the reader is given the benefit of having a fairly clear understanding of the mental state of both Sita and Rowan. In the novel, Rowan is clearly an aggressor, and Sita is clearly not giving consent. There remains, however, an important gulf between the facts of the case and the manner in which the case is likely to be perceived by the public, and it is precisely on this point that the real value of Iqbal, as narrator, comes to the fore, because he is able to express the reservations arising from this gulf, while remaining in close association with Sita's perspective. At what point in writing the book did you become aware of the need for a narrator who could fulfil this role?

L.C: The narrator came first. He got born out of the death of a young man in the village we live in, who was this kind of outsider. And a story-teller. This kind of mediator of different peoples' realities. He got hit into by the trailer of a tractor, the real person, and died. And, out of mourning, Iqbal got born some years later. Without Iqbal, the novel could not have existed, because the point is this mediation.

I think the question of how to be sure consent is being withheld, and of consent having been given and then subsequently denied, is about as contingent on this whole knitted fabric of patriarchy that binds us in, till now, as the very idea or concept of rape itself is. So long as the idea of rape exists, its possibility exists, and the questions of consent and of denial of consent will presumably follow. I'm not sure I'm making myself understood. Where there is no longer such a threat, there would be no confusion at all. It would be clear as a bell. Rape would seem laughable, presumably, and childish, like a child peeing in front of everyone on the carpet or something. Either two people do want to have sex or they don't (not just in Clinton's definition, but including it), just as they do want to do anything else together or don't. You can't imagine one forcing the other. Similarly, any vested interest in denying consent would evaporate. There wouldn't be anything to gain from falsely accusing a man of doing something merely ridiculous. And of course, rape would no longer be the woman's crime.

The same can be said of war as a solution to conflict. It could conceivably become completely anathema. Not just immoral, or an unjust war in particular, but considered ridiculous, and the very thought of war as a solution being considered a sure way of sullyng oneself. Much the same as if most of us thought of just going up to someone and punching her/him in the face, or stabbing them, say, because of something we had heard that they had said about us, or done to someone else, we would feel sullied by the very thought. This feeling at this thought is presumably the result of a whole fabric of social realities that now exist where we are so far in confronting domination. We've got a long way to go, though.

T: I suspect that many readers might argue that the attitude toward rape enjoyed in Chagos was, at least in part, the product of a fairly closed society, and that establishing similar attitudes toward the same question—that is, understanding one who rapes, whether in a literal or a metaphorical sense, as ridiculous rather than powerful—on a global scale would require a pretty radical shift in thinking on the part of the human species, especially given our history. What are some practical steps toward that goal, and how do you envision this attitude being adopted on a wider scale? Is it compromised, necessarily, by concepts such as tribalism and nationalism, which allow one to perceive members outside of their own group as "other"? Or are such concepts, in your view, manifestations of the same phenomenon?

L.C: The practical solution is to fight for equality. And I mean something extremely practical and easy. Gaining it, which is not as easy of course, would bring the result of making rape ludicrous. In the meantime, the fact of seeking equality and refusing to settle for less, is itself an immense source of liberation. And anyone can get it just by saying it and believing it and accepting nothing else as the ultimate aim.

And this brings in the question of the "other". Perhaps I'd like to start with the "other" within one society, before going on to the inside and outside "others", and relate it to political strategy. If we want mere (and I mean mere) gender equity or race/religious equity and settle for this "legitimization" of inequality, by sharing inequality out between sexes and amongst ethnic or religious groupings, we get nowhere nearer equality. We are still trapped in the inequality mode, even in our minds. We accept it. We want it to be

here to stay. We just want to have more equal chances of being unequal, no matter which tribe we are in. We are thus still slaves to the history of inequality – through feudalism, slavery, patriarchy, indenture, wage slavery – and blinded into feeling the inevitability of inequality, and afraid even to stand up for it. Otherwise why would a nice person agree that inequality be shared out “legitimately”. Maybe the very nicest person of all those suggesting that inequality be portioned out fairly amongst groups of people or genders, would suggest that a roulette spun at birth would be best. Note that peoples’ lack of even the barest sincerity about this “equal opportunities” strategy is patent when you see how few ever question inheritance customs and laws. This would be well nigh blasphemy, of course.

The desire for human equality, the refusal to settle for less, is in some ways the result of a certain liberation. Such are the dialectics. And if we work towards emancipation (which means freeing ourselves) of women or working people, this means we want equality, not just equal opportunities to be unequal. And then it becomes important to find that democracy is the best tool for seeking equality. And not just this limited form of electing a king, after an advertising campaign between two carefully pre-selected princes, but the broader forms we already learn about through good unions and associations, where there are annual elections, where there’s the right to recall, where all members are, in fact, equal. And it’s not so difficult to demand this kind of organization where we work. Just those that control things don’t want it. That’s what we need political strategies for.

T: In your fiction, you make extensive use of your own experiences in politics. All three of the novels I have read are, for example, set in Mauritius, all three feature characters who are politically active, all three are closely concerned with Mauritian politics, and in the final acknowledgements in *Mutiny*, you make reference to having drawn from a wide array of experiences—your own and others—in the writing of the book. In fact, in *Mutiny*, one of the unifying mechanisms is a set of ongoing quotations from the Mauritian penal code. Are these quotations in fact direct quotations from that set of codes?

L.C: Yes, can you believe it, they are direct quotes. The law is named underneath, if I remember rightly, with its date.

T: Judging by both those books of yours I have read, along with the description you provided of the method used in distributing the initial run of *The Rape of Sita*, I’m guessing that any real attempt to draw a hard line between your work in politics and in literature is missing the point.

L.C: Yes, it’s true, I don’t easily draw the distinction between the two – the political and the writing self. But it’s also true that I laugh at myself a lot, and we in Lalit (most of us) laugh at ourselves rather more than some activists may. Maybe I don’t take myself too, too seriously. Well not all the time. Like I’m Laurel and Hardy.

T: To what extent do you think your work as a writer is informed by your work as an activist, and how is this evidenced in your writing?

L.C: I write what I know about, and I happen to know about political struggles and grass roots movements, because I’m always in them. For some of the experiences I know about through my political involvement, I can only seem to find expression in writing, mainly in novels. I suppose I also believe that one of the main components for any revolution in the future will be “shared experience”. This “shared experience” is what hastens consciousness beyond the day-to-day drudgery we are all, maybe as women even more so, often involved in, to a level that can be creative. So, I try to learn from other peoples’ experience – I listen to the stories of other peoples’ struggles, and read about them, and in turn I tell of mine, and sometimes make up stories around mine.

So, in both *The Rape of Sita* and in *Mutiny*, there are characters from Diego Garcia. In *Getting Rid of It*, there is the ludicrous situation of women being suspect if they have a miscarriage, which becomes the theme of the book. Even the structure of the books is sometimes formed by my political experience. Just one example, in *Getting Rid of It*, before the book starts, the three main characters have all lost their jobs. They were all women who lived in tied housing as domestic servants. They lost their jobs for the most innocent of reasons: their bosses, all women, each, for different reasons, committed suicide. This threw the women out of housing, and out of employment. Then the book starts with them having staked out a big of land for what they call a house, but no more

than a shack, illegally on State Land. And there again, in real life, I had been with women and children, who had done this. And later I had also been sitting in the middle of the road to stop bulldozers from breaking up their homes. I had seen the Government officers carrying out and noting down, the tables and chairs and children's homework books, before wrecking the whole house. These things get into novels easier than into political speeches or pamphlets.

T: Based on your own experience in both political activism and literature, would you describe writing as primarily a political act?

L.C: Writing novels, and for that matter reading them, can be a political act. For me it is. And yet it is not my primary motivation. My primary motivation is to tell a story. To entertain you with a story that is riveting. To tell a story that is strange. To have characters who we can perhaps smile at. And I get very close to some of my characters. Say Mama Gracienne in *Mutiny*. I feel her as a grandmother I've had. Or Shynnee in *There is a Tide*. Sometimes even the minor characters become very real to me. They mix in with people I know in my mind. And some of my close friends find they have the same experience. My characters prompt them to start saying to someone "Oh, I know a woman who ..." and then having to trail off because they realize she's only a fiction. But, I would never have the determination to finish a novel if it didn't have for me this overwhelming political meaning. Not a message. Just a meaning.

1My writing relates to Lalit's political strategies in a vague and irrational way. Coming out of them, and then because members have read the novels, perhaps informing them, in turn, maybe emotionally as well as in terms of background information. In some ways the novels are a product of Lalit and the women's organization I'm in and the homeless peoples' struggles. And then maybe the novels also allow transmission of not just my own, but many peoples' experiences, to other people who happened not to be there.

T: In describing the initial distribution of *The Rape of Sita*, you describe yourself as a "political militant." The word "militant" has pretty clear connections with the word "military," and is thus suggestive of the use of military strategy to achieve political aims. One of the clearest points of division between activists on the left seem to revolve, not so much around the goals to be achieved, but the means by which one might achieve those goals. To put the matter as succinctly as I can, one of the difficulties arising from the left is that many advocates of leftist solutions see militant structures--hierarchies, organization, institutions, and the like--as part of the problem, whereas those on the right have no problem with such structures. Those on the left who are more inclined toward the pacifist point of view tend to advocate, at their most active, actions that points out the absurdity of such organizational structures—by putting flowers into gun barrels, for example. The militant point of view, as I understand it, tends to advocate a course of action in which the tactics and strategies employed by the right are used against the right, resulting in a political viewpoint in which the maxim "The ends justify the means" is likely to be embraced. A more pacifistically inclined activist might argue that using militaristic means to effect pacifistic ends smacks of the same doublespeak encountered in the phrase "War is peace"—and further, that by employing such means, the result is that when power is seized, the means used to seize that power then become the modus operandi of those who gain power—in short, replying to the assertion "The ends justify the means" with a counter-assertion: "The ends and the means are generally one and the same." From the stance of a militant, a pacifistic approach, even when valid, is perceived to be ineffectual. How do you, in the capacity of a self-described "political militant," find yourself responding to this basic conflict among those sharing the goals of the political left?

L.C: Let me start first with the word, then with the vital philosophical point underlying your question. The word "militan" in Mauritian Kreol is not closely connected to anything military. Perhaps I forget this when I use the similar word in English; it isn't really equivalent. What "militan" means in Mauritian Kreol is a member of a union, association or even movement, who is not just a dues-paying one, but committed. Maybe committed to action. It sort-of portrays "energy".

But the point remains, and anyway I did use it in English. Which opens up this fantastic question. I would say that I think the nature of the structures we are in do define us, and

that we should always be seeking those structures which are less hierarchical, more responsive. Humans, I believe, are always in associations. For a few minutes at a bus stop, during a series of *Scrabble* games, having regular lunches together. And then there are more formal associations, of equals, for more formal aims. A political party, at its best, is one of these associations, and different only because its aims are so wide as to cover almost everything. People come together, as a rational choice, around a set of demands, demands that they believe it useful to work towards in the short run because of their additional effect in the long run. And this is what a manifesto is, really. What you agree on, and how you agree on getting there. Say, a society where there is freedom, and not the kind of slavery we have had for the past 250 years, where a social relationship around wages divides the world into mainly two groups of unequal size and inverse proportions of power, one giving wages and one getting them. A society where one day everyone shares in decisions as well as in the fruits of the decisions in a way that we all think just. And where we all take care of Mother Earth. Say. And that you intend to get there by people consciously organizing to get there. Knowing what it is about this particular demand that you agree on today that makes it more useful than a million other similar ones in getting to your aims. For example, what demand to put forward relative to the question of rape. In Lalit, we thought about this, as we did in the women's organization I'm in. And briefly, there was the possibility, as the women's movement in South Africa did, to ask for more women police officers in each police station, to make the victim feel less threatened. Or, what we decided to demand: that Government set up a small Rape Crisis Unit (that comes into existence the moment there's a rape) in each major hospital. So, the rape victim goes to the hospital. This means she is immediately cared for. She is in a health care situation. And then the trauma health care people, and the psychologists, and the STD's and the morning after pill people all come to the Unit. Then a police doctor sees her for the purposes of the inquiry, in his doctor role, more than in his police role. And the policewoman who comes to take a statement takes it at the Unit, not in the ultimate of patriarchal structures, the police station. The demand we chose does not further strengthen this patriarchal structure.

Anyway, when once you are joined in this association, you have many even more temporary agreements on what demand is better in that it will work towards the long-term aim better. On the other hand, I don't think the end ever justifies the means. The means, if it is anathema to our end, will not work towards that end.

T: Along that same train of thought, your novel *Mutiny* seems very much to advocate the tactic of using those tools already available within power structures against the structure itself, with a coda that focuses, specifically, on technology. Were I to describe *Mutiny* as, in part, advocating militant political tactics, would you consider such a description to be fair? If you would, how would you respond to those criticisms likely to arise from those advocating a more pacifistic approach?

L.C: Perhaps not so much the existing power structure, no. Rather the existing working knowledge. The existing capacity to create. Perhaps in *Mutiny* the prison is a kind of allegory for society. And the technology is so over-developed that it will be its own undoing. With a little bit of help from those who, in any case, do the work, what we call the technicians today. And also the innate capacity for language is what will help get us out of the worst prison. The fact that we associate, naturally, through language. And just as the language of the Criminal Code can enslave us, the language of recipes can help sustain our hearths, and the language of rebellion can free us. Because the language is part of not just our understanding, but our acting.

I would not intend *Mutiny* to advocate military political tactics, but activist ones. I believe in maximum pacifism possible in any action, and I believe that everyone, as they become part of a movement for change—which, when it comes, is sometimes shockingly sudden and fast-forward-moving—should be convinced to share this ethos of the maximum pacifism possible. I have experienced a three week nation wide general strike, and it is this, going from meeting to meeting from 4 in the morning to 12 at night, and not getting tired even, and knowing how brilliantly capable people can get, and how quickly, that makes me know that when there come those moments when it seems to be either

barbarity or socialism, that socialism is possible. But not inevitable. I always thought that the phrase "socialism or barbarity" was invented by Rosa Luxemburg, but recently I read where she first said that and she credited Engels with it. Anyway, it's still spot on. Maybe even more so, with the dreaded weapons and the dreaded destruction now available. Imagine the hideous barbarity people are right now experiencing in Iraq or in Palestine, to give just two examples, and also how many people there are right now trying to create something that goes beyond this, from within it.

Pacifism from soldiers who are part of an occupying army is a wonderful thing. But pacifism is not always useful, if we remember that people do rise up in rebellion when there is tyranny. And that it is important to organize the possible conscious aims of a rebellion, so that instead of leading to massacres or riots, it has more chance of actually changing the nature of power itself. Perhaps some of these questions will be better investigated, though never answered really, in the novel I'm just trying to do the final, final rework on.

T: The narrator of *Mutiny* is educated, through her work, in matters having to do with both technology and linguistics. How do you see these two areas of human "achievement" as being related? Would the reader be terribly mistaken to see a connection between the call to use technology against itself and the craft of writing, i.e., that in the act of writing, a similar "militant" stance might be represented through the strategy of using language against itself?

L.C: I think you're near. Both technology and writing are, so far, mainly in the hands of the powerful, but neither need necessarily be. In fact they may both have been linked directly to the beginnings of mass social inequalities, from say 10,000 at most years ago; technology, in that it both permits the agricultural revolution that allows stocks and then develops the weapons to guard these stocks in an ongoing way; written language being closely interlinked to the keeping of stock lists, and, also to writing the laws to protect them from others who did not have control. Our ability to invent tools, that is means to get out of a situation, must be the clue to future hope for mankind. It is solitary work, thinking how to invent a tool, and also collective work, deciding one is needed, and discussing how one might make it. Just as our ability to generate grammatical structures in the conditional, or as teleological entities, and even just pure future tense; our ability to say "let us" grammatically speaking; or to generate the idea "we should" or "we shouldn't" with arguments must surely be another clue to hope for the future.

I should really say that, when I was writing *Mutiny*, I was only just conscious of this. Conscious, but sort of conscious as one is in the "dream creation mode". Maybe at this point I should say how I have crafted the novels I've written so far. This is how they have happened. In four phases. Phase one, I write down the odd word, the odd little drawing, the odd line from a song, an idea for a character. I write them down in second-hand ledgers, from which the used pages have been torn or cut. This way there is no feeling of a smart page before me. *Excel* is thus a potential enemy, as it replaces second-hand ledgers. Phase two, and this is the most difficult one, one I never feel I'll ever be able to do again. The dive off the high diving board. And I have to just feel ready. All my colleagues know this moment is coming, and they replace me in everything. I pack my computer, and go and live by the sea for about three weeks. My husband, Ram, comes at night and we have dinner together and sleep together. Then he sets off at dawn. And I just write the whole novel at the rate of ten or more hours a day straight off on to the computer and that's it. I don't listen to the radio, read newspapers, and no-one telephones me for this and that. Phase three, I go back to normal life, work on it every morning for a couple of hours most days. Seeing it now, from a reader's point of view. Is it balanced. Maybe that character should be scrapped. That kind of thing. Phase four is reworks. After four friends of mine read it. Then after my literary agent, and editor read it. All this to say, that at that phase two part, I write as if I've harnessed and have conscious control of the bit of my brain that in my sleep invents dreams. But only just. I sort of let the novel write itself. I put the second hand ledgers next to me, as a work on the computer looking over the sea. But I don't actually open them.

This of course means I feel very exposed by my novels. And quite vulnerable about them. And I have to be brave to have everyone read them. Not because of criticism of

what I've written. This I haven't so far minded. But because of feeling naked, and thus open to attack. I only just have faith enough in humans to do it. And of course my faith got a bit shaken when I was, in fact, so violently attacked on the publication of *The Rape of Sita*. But I think I share this feeling with all artists. That I've shown my private mind to the public.

T: How central would you say this willingness to open one's self up to attack is to the overall goal of being a writer? Does it express itself only in responses—or potential responses—to a finished product, or does it express itself in other ways, as well? If you were faced with an inexperienced writer who found their writing hampered by precisely this possibility, what advice might you give them?

L.C: A writer has to brave opening one's self to attack, although this would not be the goal so much as the risk of the adventure. The goal, strange as it may seem because I write on what seem like perhaps heavy subjects, is to please people. Not in a flattering way, but in some other deep way. By the story itself, with all its surprises, and then also by perhaps giving people a chance to recognize things in themselves that I have found in myself and knitted into the story. Things that are, at some level, already known to the reader, and seeing them "out there" gives pleasure.

Advice to a young writer who might be daunted by fear of exposure, I'd say that it's a fear you have to live with. That if you have been as honest as you can be in your story, then readers and even critics are very generous in appreciating this sharing. Of course, you can also get the very rare rather sadistic person who now knows what might hurt you and uses it. But this is really their problem, rather than the writers', and with experience, one can, just in time, realize this.

T: You mentioned a character in *Mutiny*, Mama Gracienne, as one you became very close to during the writing of that novel. This is a character I found to be particularly easy to empathize with, though in sometimes very problematic ways. In truth, Leila and Juna, the other two inhabitants of the prison cell, should probably have been much easier to relate to, as their life experiences are probably much closer to my own, at least in a relative sense. Mama Gracienne is much more elusive—almost ghost-like at times—and much less clearly physically defined for me than either of the other two. Of specific interest to me was the description of the events leading to Mama Gracienne's incarceration, in which she responds to the uncertainty surrounding her daughter's death by claiming responsibility for that death. Mama Gracienne strikes me as being, in this episode, the antithesis of that drive we spoke of, in regards to *The Rape of Sita*, to "make visible," through her own decision to "hide the unknown" as well as hide from it. This is contrasted with Juna, who, through all her thoughts and actions, demonstrates both her thirst for such knowledge and her basic mistrust of the official version of that knowledge. Yet, in the Postscript to *Mutiny*, Juna replaces Mama Gracienne in a sense, with her observation that "In here, it's me, of all people, they call 'Mama' now." The question I have, in this regard, is not to do with any "real meaning" of the novel, but the crafting of same. In your description of the way the writing process unfolds for you, you describe four phases, the third of which finds you moving into a more objective relationship with the novel by asking, for example, how a reader might see the same words. How conscious are you of relationships such as that between Juna and Mama Gracienne as you are redrafting a novel?

L.C: Perhaps what was more conscious for me was that the response of Mama Gracienne is the one from someone under feudal, or indenture or slave, domination, and we all still presumably have some of that in us, while Juna's is the response of not just a proletarian, but of someone who works in a knowledge production environment. As I wrote *Mutiny*, I was painfully aware of the difference in characterisation of Mama Gracienne, Juna and Leila. In that way, they exist in the novel. In my mind they are also partly the past, the ghost-like presence of Mama Gracienne, the present, the attempt that Juna is involved in at living the very moment and trying to do it in good faith, and the future, in the sulky, unpredictable, slightly opaque and heavy presence of Leila. But it is still strange that Mama Gracienne, crafted so much in a dream mode, should feel so close. Maybe, as I think of it now, the genesis of the characters come from different types of experience. Mama Gracienne was born of a real life experience Ram and I had of

the reaction of two women we know very well to an unexplained and unexplainable death. So, she was born of a weird experience we shared. Of an unusual *atmosphere*. Something quite ghost-like that we lived. Whereas Juna was born from knowing and consciously thinking about the position of youngish women technicians who I know in Mauritius. Perhaps people don't often realize that with delocalization of soft-ware production and data-capture and data organization, a whole generation of people in poorish countries, who work as technicians suddenly know all sorts of amazing things: they know the trend in fiction in three to six months time in Europe, or what's coming out in the scientific world soon, or how museums are going electronic and cyber, or how water works privatizing companies plan their take-overs. They know all this because they type it and proofread it, at one level, and they organize how to plan the storing of this information, at the level of the higher technicians. So Juna was born out of my contemplation of the meaning of this for their consciousness. And then Leila was born of a kind of regret. Close friends of ours, but who we had lost contact with for about ten years, had problems with their daughter having got arrested and fallen into "bad ways", and they formally asked if Ram and I would have her to stay when she got out of Borstal, the children's reform prison. They said she would have liked that, and she was very angry with them. And Ram and I being in a political struggle, really could not accept. So, Leila got born out of the deep regret I felt at our not being able to have the child stay. Out of a feeling.

T: You mentioned two languages, Kreol and Hindi, and in fact, your most recent book, *Boy*, is an English reworking of a novel you originally wrote in Mauritian. What is the relationship, politically and socially speaking, between these languages, in Mauritius? Is there social status associated with knowledge of each? How conversant are you in each of these languages, and how do you see knowledge of these various languages informing your writing?

L.C: The most important language in Mauritius is Mauritian Kreol. It is the language we almost all live in. And yet it has until very recently been all but banned by the authorities and elites. In the workers' education association I'm a member of, one of our two main aims is to nurture and promote Mauritian Kreol. Through this work, I've learnt that far from being "inferior languages" as colonial ideology claimed they were, or "broken French" or "gutter talk" (I once heard a Francophone man refer to them in a formal debate as this "charabia et baraguin") that the Kreol languages of the world, maybe around a hundred of them, are uniquely efficient. And if you can crack their grammar – which is remarkable similar for all of them – it's as though you've understood human grammar. Because Kreol languages are languages born suddenly, out of a cataclysm, like, say, slavery. And they are not overlaid with all sorts of socially compulsory but grammatically useless forms, as many languages that have evolved slowly are. And for the first time last year, 2004, the Government of Mauritius, in response to long political struggles against successive government's policies, announced that the mother tongues will be used in written form in schools and in Parliament. So far, it's announcement. But this is a major change, because the State has always suppressed the mother tongues, mainly Kreol and Mauritian Bhojpuri, an Indian language that has taken a Mauritian form.

The official language and the language, until now, that is the medium in schools from primary level (and often even preprimary, until they were taken to court for it) is English, the languages of the most recent colonizers, which hardly anyone speaks as their language. That's what children learn their arithmetic in, and later their physics and art and commerce in, and it is a major handicap. The language of the elite is French. It is claimed to be spoken by some 2 to 3 percent of the population, according to the Official Census, but the press is largely in French—though recently, direct quotes are all suddenly turning into Mauritian Kreol.

Similarly, but with less crass elitism, the Oriental languages taught at school do not include Bhojpuri which is still an important rural vernacular, spoken by some 15% of the people as their first language. Schools from primary level give a choice of Hindi, Urdu, Arabic, Marathi, Tamil, Mandarin and Urdu. Interestingly, most of the people who speak a Chinese language speak Hakka, while in school only Mandarin is offered.

How all this affects my writing I don't really know. I think it may have given me a "trained instinct" for the relativity of language. Maybe I'm just a little bit too conscious of language, as I use it. I should also mention that I learnt to speak in three mother-tongues in South Africa. And I was the unique human in the small society I lived in from 2 to five years old who could translate all three. So I became quite aware of linguistic relativity and socio-linguistics from a rather young age.

T: On a related note, you earlier mentioned your story-telling work with Anne-Marie Sophie, and your own association of Iqbal's story-telling with South African traditions. I note that Anne-Marie Sophie is mentioned in the acknowledgements of *Mutiny*, which was first published in 2001. How long have you been working with her?

L.C: Perhaps since about 1985 in quite a formal way, with a recent break while she was both looking after her son with a malignant growth and having a new baby girl. She didn't have the time or really the peace of mind. But our gig is starting up again as her boy's health has stabilized and the little girl is getting bigger.

T: The form you describe, in this story-telling, in which there are two people on stage, one charged with telling the story differently each time, and the other with remembering the original version—and correcting it on stage—is suggestive of a form that, were it encountered by an audience from the United States or Britain, would probably be most closely associated with comedy. How much laughter is involved in being publicly corrected?

L.C: This is always funny. And stylized. And I have to accept what she says as gospel. There's always laughter.

T: In light of your work in story-telling, how communal an effort do you regard literature to be, in both its written and spoken form, and what features would you identify as primary distinguishing characteristics between literacy and orality?

L.C: Writing a novel, however individual it is when you see someone sitting there all alone at a computer, is actually is a collective endeavour at all sorts of levels. Of course, the raw material in one's memory, which is the stuff of which novels are made, comes from collective experiences. Sometimes quite consciously so, sometimes partly consciously so. At a deeper level, the words a writer uses, the grammatical structures, the symbols, the idiom, all exists as a collective heritage, too. And this, too, we craft quite consciously. In a way, I feel I write in relation to all that I've ever read. Some of what I've read obviously influences me directly, overtly, even in a specifically chosen way, but most in a way that it's there, in relation to what I'm writing. I become very aware of the contrast, for example, when I wrote *Misyon Garson* in Mauritian Kreol. It was the first ever full-length novel in Mauritian Kreol. So, in a way, writing it was more lonely. And I was acutely aware of the words of existing Mauritian playwrights like Henri Favory and poets like Dev Virahsawmy, whose work I have read. And when writing in a little written language, one is both free of the historical weight of written words and also burdened by all sorts of craft issues, from spelling to commas, and we find ourselves creating the literary language, feeling it develop its dynamic relationship with spoken language. One is free to write, knowing that when the reader sees something in writing for the very first time ever, although it exists in spoken language quite definitely, it has a special wonder all of its own, already built in. Often a kind of sudden-laugh comic aspect. This may come from the natural human capacity (given that one has lived collectively, in a society, and is not an enfant sauvage, and conceding that the specific language/s one speaks is/are socially determined) to speak a language, or sign language, while it is a very specific learning experience to acquire reading and writing capacities, nothing natural in it at all.

Writing is collective also, in the way I find myself writing for people. This feeling that writing is a kind of instinct to give. For me, it's writing for specific friends. For some friends, they are with me throughout my writing, while for others, I write a bit for someone particular. I know they will like it. Although, strangely, I would not specifically ask them if they had noticed it, or anything. So, as I reply to your question, I'm realizing that it's a kind of internal process really. A theatre of my mind.

And then, writing novels for me also involves the very real driving impulse to write in novel form to give shape to some experience that has a deep, perhaps political or social

meaning for me, and that is not expressible in any other form, in particular any other form that it would be easier for me to express it in. This last phrase implies, and accurately so, that I am partly hedonist. I enjoy life, and writing, while pleasing in all the ways I often mention, it is also sometimes quite burdensome. Maybe the size of a novel. Maybe sitting down too long. Maybe losing faith that it'll ever be of any value to anyone who reads it. Right now, as I write these words, I'm feeling the burden of an umpteenth re-work of *The Malaria Man and her Neighbours*, which I'm still in the middle of. Let me refer to one of the impulses for part of *Boy*. While do-gooders in Mauritian society went hysterical about the real problem of drugs, the Mauritian government responded by introducing the death penalty for drug dealing. And the very first person arrested was a very young woman, hardly of age, from the countryside in India, who had brought drugs in a suitcase with a false bottom for her employer. She worked as a cleaner in a Bombay hotel. How does one deal with the enormity of this in just an article?

Finally, there is a stage, and this in a much more literal sense, when I actually change my finished draft in direct response to helpful comments by my first readers in Mauritius, and my literary agent and editors. They all add a lot to the novel. And the people who plan the layout, the typeface, the book design in general, and the printers and binders, all add to making a novel a collective work. Even to get hold of one, one has to negotiate a whole network of wholesalers, shippers, retailers, sales personnel, and to rely on suggestions by critics and word-of-mouth recommendations. Or, like one reader who sent me a lovely letter: she picked up a copy in a cheap hotel in Chili when she was travelling around Latin America. The previous guest had left it there.

Telling stories orally is more collective in a palpable way. The audience has to request a story, or at very least, badly want it. The atmosphere has to be created anew every time. And there has to be a very direct response. The honesty of the relationship is challenged on the spot. They will know if you are not saying what you intend yourself to say. And if you accede to their demands, or to the questioning of Anne-Marie, for example, it has to be after a second's genuine reflection, that you genuinely take the point. If you just accept it, it wouldn't make sense.

T: Has your work as a story-teller ever served as a prompt, with an idea for a written story originating in this format? Do you find it functioning as a means to hone a story—or to explore potential variations on a given story? How close a relationship do you think your work as a story-teller and your work as a writer share?

L.C: Although I had always been longing to write novels, and I have them queueing up in my head by the demi-dozen at any one time, I don't think I would have ever managed even one novel had I not fallen into this story-telling mode with Anne-Marie. This is what made me love telling stories, and this is my main driving force to write a new novel. There are bits and pieces of these oral stories in all my novels, often reworked out of all proportion, but still recognisable to everyone who knows them, and they sort of weave in and out. This means that my friends (who I must admit I actually write for, when I'm writing, rather than for any more general public – other readers are a sort-of extra plus for me, something exceptionally generous life has given me, readers I don't even know!) have got all sorts of additional extra levels in the stories. This has become such a part of life, that friends now say "Can you put such-and-such a thing into your next novel Lindsey?". I mean they do requests like on a radio program, and I usually answer, "Yes, I'll oblige!" The dog in *Getting Rid of It* was a specific request. And then sometimes, there are just little individual presents: the way a character puts her tika on for one friend, the name of a character for another, a shard of a private story that no-one else will recognise for someone else.

In some ways I see story-telling as something like making a gift. A kind of gift relationship. And when people like the gift, it is a source of pleasure in addition to the preparing of it. This means that there is some conflict in my feelings when I see a book maybe becoming a commodity. And it is important to me that people read beyond this commodity, and I think many people do. One woman, her psychiatrist told me, had come to Reunion Island because she wanted to commit suicide by jumping into the live volcano there—this really is a true story—and the gendarmes and helicopters were then sent out and "saved" her, and she ended up at the government hospital under the psychiatrist's

care. The psychiatrist couldn't get through to her much, because she was very disturbed, from very early-life maltreatment, and very self-destructive. And he had a copy of *There is a Tide* on his desk. It caught her eye, so he asked her to translate it into French. She knew English very well. And through the process of translating it, and discussing it with the doctor, it became what he called bibliotherapy, and kept her with a link to life for nearly a year. A few years later, she did die at her own hand anyway. But maybe the stories in that novel helped her a bit, and others maybe could have stabilized her enough to live a happy life, who knows? So maybe literature has use. I'm sure it has in more vague ways, too.

T: How aware of that listener do you think you are in your writing? Clearly you see a link between that "gift relationship" characterizing your storytelling and a conflict arising from the possibility of a book being regarded solely as commodities. It seems to me that those points upon which you are willing to defer to the listener, what listeners you are more likely to defer to, and what is likely to constitute good grounds for so deferring to a listener are all important components of the writing craft, as well as being central to a writer's sense of their identity within that craft. How would you describe this relationship, and how do you see it shaping your writing?

L.C: One has to defer to one's readers a lot, I think. To respond. To have them with one. To listen to their hearts as well as one's own. This relationship is central to my writing. But this is not the same as something sold through advertising campaigns designed to trick people, as indeed so much of what is around us is. Books, being just one.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

COLLEN, Lindsey, *There is a Tide*, LPT, Port- Louis: Ledikasyon pu Travayer, 1990.

--- *The Rape of Sita*, LPT, Port-Louis: Ledikasyon pu Travayer, 1993.

--- *Getting Rid of It*, Granta, London: Granta, 1998.

--- *Mutiny*, London: Bloomsbury, 2001.

--- *Boy*, London: Bloomsbury, 2004.

--- *The Malaria Man and her Neighbours*, Port-Louis: Ledikasyon pu Travayer, 2010.

ÉCRITS ET PUBLICATIONS DE COLLEN

COLLEN, Lindsey, *Breaking Point* (1996), récupéré du site www.lalitmauritius.org/publications, in Carcanet's An Anthology of Commonwealth Writing, Enigmas and Arrivals, 1997.

--- *The Company I keep* (1996), récupéré du site www.lalitmauritius.org/publications, in Carcanet's An Anthology of Commonwealth Writing, Enigmas and Arrivals, 1997.

--- *Natir Imin*, Port-Louis: Ledikasyon Pu Travayer, 2000.

--- « What exactly is « Mauritius » ? », in *Diego Garcia in Times of Globalization*, LALIT, Port-Louis: Ledikasyon pu Travayer, 2002, pp. 147-155.

---, TRIPLOPIA, « Interviews with writer Lindsey Collen » (2005), récupéré du site www.lalitmauritius.org/publications, mai 2011.

--- *Tiger, Tiger*, trad. par Lindsey Collen et Ally Hosenbokus, récupéré du site www.lalitmauritius.org/publications, 2011.

OUVRAGES CRITIQUES

ADAMSON, Jane, FREADMAN, Richard, PARKER, David, *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

AGACINSKI, Sylviane, *Politique des sexes*, Paris: Seuil, 1998.

--- Métaphysique des sexes masculin/féminin, aux sources *du christianisme*, Paris: Seuil, 2005.

AH-VEE, Alain, *Klas*, Port-Louis: Ledikasyon pu Travayer, 2009.

ALLEMAND, Roger-Michel, *L'Utopie*, Paris: Ellipses, 2005.

ALTHUSSER, Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *La Pensée*, n° 151, juin, 1970, pp 67-125

--- *Positions: (1964-1975) ; Freud et Lacan ; La philosophie comme arme de la révolution ; Comment lire 'Le Capital'; Marxisme et lutte de classe ; Ideologie et appareils ideologiques d'état ; Soutenance d'Amiens 1964-1975*, Paris: Editions sociales, 1982.

--- *Sur la reproduction*, Paris: P.U.F, 1995.

--- *On Ideology*, London and New York: Verso, 2008, p. 1-60.

ARENDT Hannah, *Qu'est-ce que la politique*, trad. par Sylvie Courtine-Denamy, Paris: Seuil, 1995.

---, *Politique et pensée*, Paris: Petite bibliothèque Payot, 2004.

ARISTOTE, *Éthique à Nicomanque*, Livres VIII et IX, Paris: Hatier, 2007.

ASSOUN, Paul-Laurent, *Freud et la femme*, Paris: Petite bibliothèque Payot, 2003.

AURÉGAN, Pierre, *Le Roman d'apprentissage au XIX^{ème} siècle*, Paris: Nathan, 1997

AUSTIN, J.L, *Quand Dire c'est faire*, Paris: Seuil, 1970.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les reveries de la volonté*, Paris: Corti, 2004.

BAISSAC, Charles, *Sirandann Sanpek*, Port-Louis: Ledikasyon pu Travayer, 1989,

BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris: Seuil, 1984.

BAUMAN, Zygmunt, *Postmodernism Ethics*, London: Wiley, 1993.

BADIOU, Alain, *L'Éthique, essai sur la conscience du mal*, Paris: Hatier, 1993.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973.

BARTHES, Roland, BERSANI, Léo, HAMON, Philippe, RIFFATERRE, Michael, WATT, *Littérature et réalité*, Paris: Points essais, 1982.

BELMONT, Nicole, *Poétique du conte*, Paris: Gallimard, 1999.

BELSEY, Catherine, *Critical Practice* (1980), London and New York: Routledge, 2002.

BERNARDIN DE SAINT PIERRE, Jacques-Henri, *Paul et Virginie* (1788), Paris: Libro, 2004.

BERTENS, Hans, *Literary Theory, The Basics, 2nd Edition*, New York: Routledge, 2007.

BORDO, Susan, *The Flight to Objectivity. Essays on Cartesianism and Culture*, Albany: State University of New York Press, 1987.

BRUGIÈRE, Bernard, *Les figures du corps*, Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1990.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil, 1992.

BROOKS, Cleanth, « The Waste Land: Critique of the Myth », in *A Collection of Critical Essays on the Waste Land*, MARTIN, Jay (dir.), New Jersey: Prentice Hall, 1968, p. 68.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris: Editions du Rocher, 2002.

---*Dix Mythes au féminin*, Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, 1999.

BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent, de la matérialité et des limites discursives du « sexe »* (1993), trad. par Charlotte Nordmann Paris: Editions Amsterdam, 2009.

---*Le pouvoir des mots, discours de haine et politique du performatif*, Paris: Editions Amsterdam, 2004.

CABON, Marcel, *Namasté*, Rose-Hill: Éd. De l'Océan Indien, 1981.

CHABBERT, Christophe, *Petrusmok de Malcolm de Chazal, radioscopie d'un « roman mythique »*, Paris: L'Harmattan, 2001.

CHAROUX, Clément, *Ameenah*, Port-Louis: The General Printing and Stationery cy., 1993.

CHELEBOURG, Christian, *L'imaginaire Littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Paris: Nathan Université, 2000.

CHERNIN, Kim, *The Hungry Self* (1986), New York: Harper Perrenial, 1994.

CIXOUS, Hélène, *Stigmata, escaping texts*, London and New York: Routledge, 1998.

---*Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris: Galilée, 2010.

CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness*, 1899.

CONNOR, Steven, *The Cambridge Companion to Postmodernism*, New York: Cambridge University Press, 2004.

DANIÉLOU, Alain, *Mythes et Dieux de l'Inde, le polythéisme hindou*, Paris: Editions du Rocher, 1992.

DE CHAZAL, Malcolm, *Sens Plastique* (1948) Paris: Gallimard, 1985.

---, *Pétrusmok* (1951), Paris: Éditions De la Table Ovale, 1979.

DE GRÈVE, Claude, *Eléments de littérature comparée, Thèmes et mythes*, Paris: Hachette, 1995.

DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris: P.U.F, 1997.

DELPHY, Christine, « L'ennemi principal », in *L'Ennemi Principal, Economie politique du patriarcat, Tome I*, Paris: Syllepse, 2009, pp. 31-56.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil, Paris, 1967.

---*Marges de la philosophie*, Paris: Editions de minuit, 1972.

--- *Positions*, Paris: Editions de Minuit, 1974.

--- *Eperons, Les styles de Nietzsche*, trad. par Barbara Harlow, Paris: Flammarion, 1978.

--- *Résistances de la psychanalyse*, Paris: Galilée, 1996.

DUVAL, Sophie, MARTINEZ, Marc, *La Satire*, Paris: Armand Colin, 2000.

EAGLETON, Terry, *Marxism and Literary Criticism*, London and New York: Routledge, 1976.

ÉLIA, Nada, *Trances, Dances and Vociferations: Agency and Resistance in Africana Women's narratives*, New York: Garland Publishing, 2001.

ÉLIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris: Gallimard, 1957.

--- *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris: Gallimard, 1969.

---*Aspects du mythe*, coll. « Idées », Paris: Gallimard, 1963.

---*Images et symboles* (1952), Paris: Gallimard, 1980.

ELIOT, T.S, « The Burial of the Dead », in *T.S Eliot, Collected Poems 1909-1962*, London: Faber and Faber Limited, 1963.

FANON, Frantz, *Peau Noire masques blancs*, Paris: Seuil, 1952.

--- *The Wretched of the World* (1963), trad. par Richard Philcox, New York: Grove Press, 2004.

FOREST, Philippe, *Le Roman, le reel et autres essais*, Nantes: Editions Cécile Defaut, 2007.

FRÉMEAUX, France-Marie, *L'Univers des contes de fées*, Paris: Ellipses, 2006.

FREUD, Sigmund, *Totem et Tabou*, Paris: Petite bibliothèque Payot, 1981.

--- *Malaise dans la Civilisation*, Paris: Petite bibliothèque Payot, 1929.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982.

GIBSON, Andrew, *Postmodernism, Ethics and the Novel, from Leavis to Levinas*, London: Routledge, 1999.

GIOCANTI, Stéphane, *T.S Eliot ou le monde en poussières*, Paris: Jean Claude Lattès, 2002.

HAND, Felicity, *The Subversion of Class and Gender Roles in the Novels of Lindsey Collen (1948-), Mauritian Social Activist and Writer*, New York: The Edwin Mellen Press, 2010.

HÉRITIER, Françoise, *Masculin/ féminin, la pensée de la difference*, Paris: Editions Odile Jacob, 1996.

--- *De la Violence, Tome I* (1996), Paris: Odile Jacob, 2005.

HILLIS MILLER, John, *Fiction and Repetition, Seven English Novels*, Cambridge: Harvard University Press, 1982.

HOLTON, Robert, *Jarring Witnesses, Modern Fiction and Representation of History*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1994.

HUET DE FROBERVILLE, *Sidner ou les dangers de l'imagination*, Sainte-Clothilde: ARS Terres Créoles, 1993.

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism, History, Theory and Fiction*, London: Routledge, 1988.

--- *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge, London, 1995.

ILUNGA KAYOMBO, Bernard, *Paul Ricoeur, de l'attestation du soi*, Paris: L'Harmattan, 2004.

IRIGARAY, Luce, *Speculum de l'autre femme*, Paris: Editions de Minuit, 1974.

- JAUBERT, Hannah, *La Lecture pragmatique*, Paris: Hachette supérieur, 1990.
- JOUBERT, Jean Louis, *La Poésie*, Paris: Armand Colin, 1988.
- JOUBE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris: P.U.F, 2001.
- , *La Poétique du roman*, Paris: Armand Colin, 2001.
- KORTHALS ALTES, Liesbeth, « Le Tournant éthique dans la théorie littéraire: impasse ou ouverture ? », *Etudes littéraires*, Volume 31, n°3, 1999, pp. 39-56.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire Livre V, les formations de l'inconscient*, Paris: Seuil, 1998.
- LACROIX, Jean-Yves, *L'Utopie*, Bordas, Paris: Bordas, 1994.
- LALLAH, Rajni, *LETA, enn seleksyon ese LALIT*, Port-Louis: Ledikasyon pu Travayer, 2008.
- LECERCLE, Jean-Jacques, *Interprétation as Pragmatics*, New York, St Martin's Press, 1999.
- LECERCLE, Jean-Jacques, SHUSTERMAN, Ronald, *L'emprise des signes: débat sur l'expérience littéraire*, Paris: Seuil, 2002.
- LÉGUAT, François, *Voyages et aventures de François Léguat et de ses compagnons en deux isles des indes orientales*, Amsterdam: Jean Louis de Lormes, 1708.
- LEFÈVRE, Henri, *Le Marxisme*, Paris: P.U.F, 1948.
- LÉVINAS, Emmanuel, *L'Éthique comme philosophie première*, Paris: Editions Payot et Rivages, 1998.
- LUKACS, Georg, *La Théorie du roman*, Paris: Gallimard, 1968.
- LYOTARD, François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants: correspondance, 1982-1985*, Paris: Galilée, 1986.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris: Paris, 1990.
- , *Les termes clés de l'analyse du discours* (1996), Paris: Seuil, 2000.
- MALPAS, Simon, « Historicism » in *Critical Theory*, MALPAS, Simon and WAKE, Paul, London and New York: Routledge, 2007.
- MARTIAL, Arthur, *La Poupée de chair*, Paris: Eugène Figuière, 1933.

- , *Le Sphinx de bronze*, Port-Louis: The General Printing and Stationery cy., 1935.
- MÉRÉDAC, Savinien, *Polyte* (1926), Paris: Jean-Claude Lattès, 2011.
- MILLS, Sarah, *Discourse*, London and New York: Routledge, 1997.
- MILLER, J. Hillis, *Speech Acts in Literature*, California: Stanford University Press, 2001.
- MUVMAN LIBERASYON FAM, *The Women's Liberation Movement in Mauritius*, Port-Louis: Ledikasyon pu Travayer, 1988.
- MOI, Toril, *Sexual Textual Politics*, London: Routledge, 1995.
- MOTHE, Jean Pierre, *Du Sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris: L'Harmattan, 1999.
- MURFIN, C., Ross, *Heart of Darkness, Joseph Conrad, A Case Study in Contemporary Criticism*, New York: St. Martin's Press, 1989.
- OSBORN, R, *Marxisme et psychanalyse*, Paris: Petite bibliothèque Payot, 1965.
- PLATON, *Le Banquet*, Paris: Galimard, 1950.
- La République*, Paris: Garnier-Flammarion, 1966.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* (1965), Paris: Seuil, 1970.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Mésentente, politique et philosophie*, Galilée, Paris, 1995.
- La Chair des mots, politiques de l'écriture*, Paris: Galilée, 1998.
- *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, La fabrique éditions, Paris, 2000.
- « Sens et usages de l'utopie » in *L'Utopie en questions*, RIOT-SARCEY, Michèle (dir.), St Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2001.
- Aux Bords du politique*, Paris: Gallimard, 2004.
- *L'écriture féminine en Angleterre*, Paris: P.U.F, Paris, 2002.
- RAULET, Gérard, *Marx*, Paris: Ellipses, 1997.
- L'écriture féminine en Angleterre*, Paris, P.U.F, 2002.
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore Vive*, Seuil, 1975.
- *Temps et Récit tome I, l'intrigue et le récit historique*, Seuil, 1983.
- *Soi-même comme un autre*, Points, Seuil, 1990.
- ROBERT, Paul, *Le nouveau petit Robert*, Paris: Dictionnaires le Robert, 2003.

- ROSSET, Clément, *Le Réel, traité de l'idiotie*, Paris: Editions de Minuit, 1977.
- Le réel et son double* (1976), Paris: Gallimard, 1984.
- Le Réel et son double: essai sur l'illusion*, Paris: Gallimard, 1993.
- RUSS, Jacqueline, LAGUIL, Clothilde, *La Pensée éthique contemporaine*, Paris: P.U.F, 1994.
- SELLERS, Susan, *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*, New York: Palgrave, 2001.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth* (1994), Robert Wilks (dir.), Singapore: Pansing, 1996, p. 23.
- SOUYRI, Pierre, *Le Marxisme après Marx questions d'histoire*, Paris: Flammarion, 1970.
- SPERBER, Dan, *Le Savoir des anthropologues*, collection savoir, Paris: Hermann, 1982.
- SPINOZA, Baruch, *Traité de l'autorité politique*, Paris: Gallimard, 1954.
- Œuvres II, Traité théologico-politique*, Paris: GF-Flammarion, 1965.
- Sur la liberté politique, traité théologico-politique XVI A XX*, Paris: Hachette, 1996.
- TROUSSON, Raymond, *d'Utopie et d'Utopiste*, Paris: l'Harmattan, 1998.
- VALLET, Odon, *Déesses ou servantes de Dieu ? Femmes et religion*, Paris: découvertes gallimard religions, 1994.
- WALD LASOWSKI, Aliocha, GAME, Jérôme, *Jacques Rancière, politique de l'esthétique*, Paris: Éditions des archives contemporaines, 2009.
- WESTON, Jessie, *From Ritual to Romance*, New York: Anchor Books edition, 1957.
- WILLIAMS WANQUET, Eileen, *Éthique de la métafiction elements pour un "postréalisme" en littérature anglaise*, sous la direction du professeur Frédéric Regard, Université Lumière Lyon 2, décembre 2006.
- WILLIAMS, Raymond, *Marxism and Literature*, U.K: Oxford university press, 1977.
- WITTGENSTEIN, *Culture and Value*, trad. par Peter Winch, Oxford: Blackwell, 1994.
- ZIMMER, Heinrich, *Maya ou le rêve cosmique dans la mythologie hindoue*, trad. par Michèle Hulin, Paris: Fayard, 1987.

ARTICLES.

BHABHA, Homi, « Conclusion: 'Race', temps et révision de la modernité », in, *Vers une pensée politique postcoloniale, A partir de Frantz Fanon*, DAYAN-HERZBRUN, Sonia (dir.), Paris: Kimé, « Revues, Tumultes », octobre, 2008, p. 355-385.

PERRIN, Helena, « Lindsey Collen in conversation » in Eileen Williams-Wanquet, Mohamed Aït Aarab, *Repenser Les Mythes fondateurs et l'écriture de l'histoire dans l'espace Océan Indien*, la Réunion: Océan Éditions, 2011.

REGARD, Frédéric, « A Philosophy of Magical Rhetoric- Notes on Janet Winterson's Dancing Lesson » *Etudes Britanniques contemporaines*, n°25, décembre, 2003, pp. 155-127.

--- « La Métaphore visuelle dans les essais cinématographiques de Graham Greene: principes d'une 'ékinographie' », *Etudes britanniques contemporaines*, n° 26, juin 2004.

RIVIÈRE, Lindsey, « Indépendance: la vision de SSR » in Business Magazine, *L'île Maurice, les années décisives, 1968-1992*, île Maurice, 1995, pp. 30-33.

RÉFÉRENCES DES ARCHIVES DU CENTRE DE DOCUMENTATION DE LALIT

Copiées à partir des classeurs constitués par LALIT avec des coupures de divers journaux locaux compilés par les membres de LALIT en différents classeurs.

Artforms 2: 1988-1989, Artforms 3: 1990-1991, Artforms 4: 1992, Artforms 5: 1993, Artforms 6: 1994, Artforms 7: 1998, Artforms 8: 2008.

SITES WEB

<http://www.triplopia.org>,

<http://www.lalitmauritius.org>.

www.lemauricien.org.

COLLOQUES

WILLIAMS-WANQUET, Eileen, AÏT-AARAB, Mohamed, (dir.), Repenser les mythes fondateurs et l'écriture de l'histoire dans l'espace océan Indien, Université de la Réunion: Océan Editions, 2011.

MEMOIRES

COURONNE, Lindley, *Le Roman Engagé face à la censure à l'île Maurice: The Rape of Sita de Lindsey Collen*, TERRAMORSI, Bernard (dir.), Mémoire de DEA, Université de La Réunion, 1995.

INDEX des noms communs et des noms d'auteurs cités

absence, i, 15, 56, 58, 62, 63, 64, 67, 69, 70, 87, 108, 116, 120, 135, 138, 145, 146, 175, 178, 184, 192, 204, 207, 218, 224, 237, 259, 261, 269, 279, 284, 306, 327, 333, 339, 359

accouchement, 130, 290, 302

actantielle, 200, 233, 239

actants, 61, 165, 233, 234, 235, 236

acte illocutoire, 196

action, 29, 40, 47, 49, 51, 85, 99, 100, 150, 158, 164, 169, 172, 178, 182, 184, 197, 214, 228, 231, 232, 233, 234, 253, 288, 300, 320, 335, 342, 378

Adamson, **171**

adjuvant, 208, 233, 234, 235, 268, 274, 345, 348

Agacinski, 128, 129, 130, 131, 132

âge, 15, 20, 103, 105, 182, 219, 266, 269, 308, 319, 321, 341, 349

agir, 47, 49, 51, 158, 179, 182, 184, 197, 226, 235, 237, 303, 316, 352

AIE, 60, 83, 84, 88

ailleurs, 11, 12, 18, 19, 20, 24, 28, 38, 39, 42, 43, 48, 51, 52, 54, 57, 59, 64, 67, 68, 75, 82, 84, 85, 88, 89, 98, 101, 106, 109, 111, 116, 119, 122, 125, 129, 135, 136, 138, 140, 142, 143, 145, 151, 153, 156, 159, 169, 170, 171, 175, 177, 178, 179, 182, 185, 187, 188, 194, 195, 197, 202, 204, 205, 208, 212, 214, 218, 221, 222, 223, 229, 240, 242, 245, 247, 249, 250, 255, 256, 257, 259, 261, 262, 264, 266, 268, 270, 273, 279, 281, 282, 285, 287, 288, 289, 292, 298, 301, 304, 305, 307, 309, 311, 313, 314, 315, 318, 320, 322, 325, 327, 334, 342, 345, 349, 350, 352, 354, 356, 357, 358, 359, 362

Aït-Aarab, **93, 94**

aliénation, 31, 37, 55, 56, 57, 329

Allemand, **319**

Altérité, i

Althusser, **55, 56, 59, 60, 61, 353**

âme, 29, 65, 126, 128, 129, 131, 132, 136, 308, 339, 355

amitié, 36, 154, 169, 174, 175, 182, 183, 184, 193, 210, 238, 313, 345, 347, 348, 356, 363, 367, 368

anaphore, 197, 198, 199

androgynie, 34, 126, 139, 168

angoisse, 17, 98, 108, 276, 312, 366

animal, 138

anorexie, 34, 35, 62, 98, 104, 105, 106, 133, 134, 135, 161, 166, 191, 193, 207, 215, 228, 231, 257, 258, 365

anthropologie, 37, 118

apocalypse, 117

appareil, 60, 70, 80, 85, 87, 88, 89, 90, 93, 100, 144, 232, 239, 325

apparence, 212, 213, 220, 234, 237, 238, 281, 285

arbre, 160, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 296, 297, 298, 313, 358

Arendt, **47, 48, 49, 149, 212, 213, 222, 225, 281, 352, 360**

Aristote, **149, 172, 174, 175, 183**

armée, 60, 81, 82, 146, 353

Arouff, **41**

Assoun, **96, 98, 104**

Austin, **195, 200**

auteur, 11, 12, 13, 14, 22, 29, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 51, 53, 62, 63, 64, 71, 78, 79, 82, 87, 90, 93, 94, 146, 151, 154, 167, 170, 171, 174, 175, 176, 199, 207, 211, 216, 221, 222, 223, 224, 226, 228, 239,

- 244, 246, 259, 261, 263, 276, 278, 279, 283, 288, 296, 299, 309, 317, 321, 322, 331, 334, 345, 350, 352, 353, 357, 360, 361, 363, 365
- autodiégétique, 242, 243
- autre, i, 10, 12, 15, 17, 22, 25, 26, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 52, 53, 56, 62, 63, 66, 67, 70, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 93, 94, 96, 97, 98, 101, 104, 105, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 121, 129, 131, 135, 139, 140, 141, 144, 148, 150, 151, 153, 154, 159, 162, 166, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 210, 212, 213, 214, 216, 218, 220, 226, 227, 228, 231, 233, 234, 240, 241, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 256, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 268, 269, 270, 272, 273, 275, 276, 279, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 298, 300, 303, 304, 306, 307, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 326, 327, 328, 331, 332, 335, 336, 337, 338, 340, 342, 344, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 435, 437
- avortement, 20, 36, 71, 86, 87, 88, 101, 102, 105, 109, 111, 112, 142, 144, 145, 158, 159, 169, 182, 190, 218, 365
- axe, 24, 32, 51, 61, 219, 225, 233, 241, 253, 271, 279, 290, 298, 315, 317, 318, 321, 322, 326, 346, 350, 352, 359
- Bachelard, **286, 289, 296**
- Badiou, **47, 50, 51, 52, 53, 171, 172, 173, 178, 213, 239, 249, 282**
- Baissac, **264, 266**
- baptême, 131, 355
- Barthes, **33, 175, 176, 213, 214, 239**
- Belmont, **260, 261, 262**
- Bernardin de Saint Pierre, **11**
- Bertens, **206**
- Bhabha, **75, 76**
- Bildungsroman*, 40, 86, 268, 313, 315, 316, 317
- Booth, **171, 172**
- Bordo, **318, 327**
- Bourdieu, **10, 150**
- bourgeoisie, 22, 24, 26, 27, 28, 32, 36, 49, 62, 63, 66, 68, 69, 70, 73, 75, 76, 94, 146, 147, 177, 184, 185, 246, 322, 325, 326, 350, 352, 353
- Boy, 33, 34, 35, 36, 40, 77, 78, 83, 84, 85, 88, 146, 161, 162, 163, 184, 219, 230, 231, 236, 237, 238, 239, 243, 268, 270, 291, 309, 313, 315, 316, 317, 332, 345, 349, 353, 363, 367, 368, 377, 378, 383, 431
- Brooks, 140
- Brugière, 135, 140, 145
- Brunel, **96**
- Butler, **59, 133, 196, 355**
- Ça, 97, 102, 113
- Cabon, **13**
- capitalisme, 25, 27, 56, 69, 93, 94, 167, 175, 177, 178, 219, 225, 352, 353, 362, 363
- capitaliste, 22, 24, 25, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 67, 89, 93, 94, 95, 102, 133, 137, 146, 167, 170, 177, 276, 325, 352, 353, 354, 355, 356, 362
- cataphore, 198
- censure, 20, 33, 35, 38, 39, 41, 42, 43, 49, 83, 88, 89, 90, 154, 221, 224, 225, 244, 265, 322, 352, 396, 440
- Centre, 277, 288, 301
- Chabbert, **12**
- chair, 12, 110, 122, 131, 145, 154, 160, 203, 204
- champ littéraire, 10, 14, 150, 433
- Charoux, **12**
- Chelebourg, **286, 287**
- Chernin, **191**
- Cixous, **250, 251, 271, 326, 327, 328, 332, 337, 338**
- classe ouvrière, 20, 23, 26, 27, 28, 29, 32, 35, 36, 40, 53, 55, 57, 58, 61, 62, 70, 78, 159, 184, 367, 397
- Collen, i, **10, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 70,**

- 73, 74, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 90, 91, 94, 95, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 114, 117, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 133, 136, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 151, 153, 154, 155, 159, 160, 165, 166, 167, 169, 170, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 190, 191, 192, 193, 196, 198, 202, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 254, 257, 259, 260, 262, 263, 268, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 283, 285, 287, 288, 290, 291, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 306, 308, 309, 310, 312, 313, 316, 318, 319, 321, 322, 324, 327, 329, 330, 335, 336, 338, 341, 342, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 368, 377, 396, 399, 416, 420, 421, 430, 435, 440**
- colonial, 11, 28, 63, 66, 67, 73, 74, 75, 76, 139, 146, 159, 355
- commun, 20, 36, 53, 56, 130, 148, 149, 150, 182, 186, 187, 199, 210, 212, 216, 220, 241, 277, 304, 320, 362
- communisme, 22, 31, 32
- comprendre, 18, 46, 51, 55, 74, 76, 102, 105, 106, 111, 117, 124, 129, 136, 167, 176, 245, 257, 260, 287, 330, 337
- conditions, 23, 25, 30, 40, 59, 60, 62, 122, 212, 220, 249, 293, 333, 341, 367, 391, 396
- configuration, 52
- Connor, **44, 45, 46**
- constatifs, 197
- contes, 16, 75, 181, 215, 227, 233, 236, 237, 239, 247, 260, 261, 263, 265, 266, 267, 268, 270, 273, 279, 435, 437
- contexte, 18, 43, 66, 74, 76, 78, 124, 133, 142, 150, 153, 173, 184, 194, 195, 199, 211, 222, 224, 230, 278, 352, 355, 360, 361
- contraception, 22, 160
- contraires, 89, 113, 290, 293, 297, 317, 336, 338, 340, 341, 343, 349, 350
- corps, 33, 34, 70, 72, 79, 98, 101, 104, 110, 112, 116, 119, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 149, 151, 152, 155, 160, 162, 166, 185, 189, 191, 203, 204, 206, 209, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 225, 232, 235, 257, 278, 279, 290, 291, 297, 304, 327, 328, 335, 336, 344, 346, 355, 357, 362, 368, 433
- création, 14, 38, 55, 132, 150, 190, 263, 292, 293, 299, 328, 331, 338, 340, 341, 342, 348, 350, 358
- créole, 12, 14, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 33, 37, 38, 66, 67, 178, 182, 268, 323, 324, 325, 360, 367, 396
- culpabilité, 64, 65, 69, 71, 97, 98, 100, 102, 104, 107, 160, 168, 189, 190, 191, 192, 193, 235, 245, 357, 365
- cycle, 42, 56, 190, 240, 246, 249, 259, 263, 269, 282, 283, 287, 288, 289, 290, 291, 298, 299, 300, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 327, 328, 329, 330, 332, 335, 336, 338, 341, 343, 344, 345, 346, 350, 359
- cyclique, 259, 287, 290, 300, 307, 309, 310, 312, 313, 315, 316, 317, 333, 341, 345, 350
- cyclone, 67, 166, 232, 290, 296, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 323, 333, 350, 359, 395
- Daniélou, **334, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 349, 350**
- danse, i, 74, 217, 294, 313, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 336
- de Chazal, **12, 19, 433**
- décolonisation, 72
- déconstruction, 14, 37, 50, 172, 179, 213, 352, 355, 362
- Déesse-Mère, 338, 345, 348
- déictiques, 197, 200
- Deleuze, **239, 240**
- dénonce, 33, 36, 37, 49, 53, 55, 56, 57, 163, 224, 265, 352, 353, 362, 395
- dépassement, 31, 32, 46, 50, 51, 52, 54, 58, 139, 148, 151, 154, 169, 173, 174, 175, 179, 180, 183, 186, 187, 191, 193, 202, 225, 240, 270, 276, 281, 282, 286, 289, 301, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 313, 315, 316, 317, 318, 322, 323, 325, 326, 330, 331, 332, 333, 334, 336, 343, 345, 350, 356, 357, 358, 359
- Deplhy, **55, 93, 94**
- Derrida, **249, 254, 318, 327**
- destinataire, 197, 233
- destruction, 34, 36, 63, 72, 74, 125, 162, 176, 189, 259, 260, 289, 293, 296, 299, 300, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 350, 393

dialectique, 56, 74, 87, 89

diaspora, 13

différence, i, 35, 45, 48, 51, 118, 120, 149, 152, 153, 165, 166, 167, 173, 182, 185, 194, 212, 214, 236, 239, 240, 241, 244, 246, 248, 249, 254, 257, 259, 265, 275, 278, 279, 281, 302, 318, 327, 357, 434

discours, 13, 27, 29, 59, 64, 65, 67, 75, 80, 82, 86, 93, 128, 129, 154, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 207, 208, 210, 249, 279, 310, 329, 331, 361, 433, 436

Divinité Ternaïre, 338, 348, 350

division, 25, 30, 31, 32, 55, 62, 67, 69, 74, 76, 93

double, 14, 15, 65, 67, 101, 130, 160, 200, 205, 207, 216, 218, 221, 244, 246, 250, 251, 259, 261, 262, 269, 276, 282, 283, 284, 285, 287, 293, 297, 299, 303, 306, 325, 345, 437

dureté, 109, 210, 225, 286, 287, 288, 289, 292, 294, 295, 297, 298, 317, 358

Duval, **20, 78, 396**

économie, 10, 18, 27, 60, 93, 126, 178, 186, 241, 319, 324

écriture, 13, 14, 22, 24, 33, 38, 43, 49, 88, 90, 91, 109, 133, 135, 137, 149, 150, 185, 198, 203, 206, 210, 218, 220, 236, 239, 241, 248, 249, 250, 255, 257, 258, 260, 261, 265, 271, 272, 280, 285, 292, 307, 318, 327, 328, 345, 347, 350, 352, 361, 377, 434, 437, 439

effet-valeur, 153

Elia, **329, 330, 331**

Éliade, 189, 190, 289, 292, 293, 296, **301, 306**, 308, 309, 312

Éliade, 289

Éliade/f "2", 189, 190, 286, 287, 288, 289, 299, 300, 304, 306, 307, 337

Eliot, **119, 124, 125, 126, 127, 140, 273, 276, 291, 404, 434, 435**

enfes, 65, 115

Engels, **25, 320, 410**

ennemi, 33, 35, 55, 91, 93, 210, 233, 234, 235, 236, 239, 434

énoncé, 66, 67, 195, 196, 197, 201, 249, 358

énonciation, 167, 194, 197, 200, 223

esclavage, 63, 167, 177, 186, 209, 216, 267, 270, 324, 325, 359, 394

espace, 35, 40, 48, 49, 57, 58, 70, 72, 73, 74, 75, 79, 93, 115, 116, 140, 149, 172, 175, 193, 196, 199, 205, 207, 212, 216, 269, 270, 291, 292, 293, 303, 304, 313, 314, 315, 316, 319, 320, 323, 334, 337, 340, 341, 343, 344, 353, 439

esthétique, 10, 12, 41, 44, 56, 148, 149, 150, 206, 251, 255, 437

État, i, 15, 16, 17, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 32, 33, 34, 35, 36, 42, 50, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 69, 71, 72, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 97, 102, 103, 135, 139, 146, 147, 148, 168, 210, 216, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 235, 236, 238, 239, 244, 268, 270, 326, 333, 336, 352, 353, 354, 355, 361, 395, 432

éthique, 37, 43, 44, 45, 46, 50, 52, 53, 73, 153, 171, 172, 173, 174, 178, 183, 187, 190, 193, 212, 213, 224, 249, 251, 278, 281, 282, 283, 286, 304, 318, 327, 349, 356, 436, 438

ethos, 172

être, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 24, 26, 29, 33, 34, 36, 39, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 56, 58, 59, 61, 63, 65, 66, 67, 69, 72, 75, 81, 84, 86, 87, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 119, 121, 122, 125, 127, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 153, 156, 158, 159, 160, 163, 164, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 178, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 218, 220, 221, 227, 228, 230, 231, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 243, 245, 246, 247, 250, 251, 253, 254, 256, 258, 261, 264, 266, 267, 268, 269, 273, 275, 281, 283, 286, 287, 289, 292, 293, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 303, 304, 308, 311, 312, 315, 317, 318, 319, 321, 322, 324, 326, 327, 328, 330, 331, 334, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 350, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 362, 366, 368, 397

événement, 23, 50, 52, 53, 153, 164, 173, 178, 190, 198, 238, 239, 240, 250, 278, 283, 284, 287, 290, 302, 304, 326, 337

extradiégétique, 242, 243, 244

faire, 16, 17, 27, 28, 34, 39, 43, 47, 49, 52, 54, 59, 61, 62, 66, 71, 75, 78, 79, 81, 84, 85, 87, 89, 96, 97, 101, 104, 106, 111, 114, 116, 120, 122, 127, 130, 132, 139, 140,

- 141, 148, 149, 151, 154, 157, 164, 168, 169, 170, 176, 179, 182, 186, 190, 195, 197, 201, 207, 211, 212, 218, 219, 221, 222, 224, 227, 231, 234, 237, 238, 241, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 255, 264, 265, 267, 273, 277, 278, 279, 281, 289, 301, 305, 309, 314, 319, 325, 336, 349, 352, 354, 356, 359, 362, 365, 366, 367, 368, 396, 432
- famille, 15, 17, 38, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 94, 97, 121, 134, 146, 182, 184, 232, 234, 236, 238, 239, 246, 247, 269, 270, 275, 303, 331, 353, 368
- Fanon, **73, 74, 75, 76, 83, 86, 439**
- féminin, i, 33, 58, 103, 104, 111, 112, 128, 129, 130, 131, 132, 141, 142, 144, 151, 185, 192, 199, 210, 217, 254, 261, 264, 265, 281, 287, 294, 295, 296, 297, 318, 326, 327, 328, 329, 332, 333, 335, 336, 337, 339, 342, 343, 345, 346, 348, 349, 350, 358, 359, 432, 433
- féminisme, 206, 207, 210, 350, 359
- femme, 16, 22, 34, 35, 36, 57, 58, 64, 80, 81, 85, 87, 88, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 118, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 147, 151, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 166, 168, 179, 183, 185, 186, 187, 190, 191, 193, 202, 206, 207, 208, 209, 210, 216, 217, 229, 232, 235, 248, 250, 253, 259, 261, 262, 263, 264, 266, 268, 273, 275, 276, 277, 293, 296, 304, 312, 317, 323, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 334, 335, 336, 343, 345, 346, 349, 352, 354, 355, 359, 362, 365, 366, 367, 368, 432, 435
- fidélité*, 50, 348
- Filmer, 132
- foetus, 39, 86, 100, 101, 102, 110, 111, 142, 143, 144, 145, 158, 159, 160, 169, 181, 182, 210, 217, 229, 231, 235, 243, 267, 292, 312, 317, 331, 332, 356, 367
- Forest, **203**
- Freadman, **171**
- Frémeaux, **261**
- Freud, **95, 96, 97, 98, 99, 119, 120, 121, 122, 123, 130, 256, 432**
- futur, 17, 75, 173, 175, 176, 178, 179, 216, 232, 251, 263, 305, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 356, 359, 396
- Galt Harpham, **171, 172**
- Genette, **242, 271, 272**
- genre, 17, 58, 83, 93, 150, 194, 222, 226, 233, 241, 260, 263, 268, 269, 313, 318, 319, 320, 321, 322
- Getting Rid of It*, 33, 34, 36, 39, 68, 69, 70, 71, 77, 80, 81, 82, 86, 88, 99, 101, 102, 109, 110, 111, 133, 141, 142, 143, 144, 154, 158, 159, 160, 162, 168, 169, 180, 181, 182, 184, 185, 192, 207, 209, 210, 217, 221, 224, 225, 231, 235, 243, 244, 260, 262, 265, 266, 273, 277, 291, 292, 293, 296, 297, 299, 309, 312, 317, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 353, 354, 355, 356, 362, 363, 367, 377, 389
- Giocanti, **126, 276**
- gouvernement, 19, 20, 21, 60, 82, 87, 319, 394, 397
- Graal, 41, 124, 125, 126, 276, 277
- grande bourgeoisie, 26, 28
- grève, 16, 19, 20, 21, 23, 24, 90, 186, 228, 365, 395
- Hand, **34, 37, 39, 40**
- Hawoldar, **38**
- Héritier, **72, 73, 78, 79, 128**
- hétérodiégétique, 242, 243
- hiérarchie, 57, 59, 85, 88, 94, 127, 146, 187, 278, 340, 354
- Hillis Miller, **117, 195, 307**
- hindou, 187, 336, 338, 339, 340, 345, 360, 397, 434
- hindouisme, 307, 338, 339, 340, 341, 343, 345, 348, 350, 352
- historique, 10, 18, 21, 22, 29, 30, 31, 32, 51, 63, 66, 75, 79, 86, 95, 166, 187, 192, 196, 207, 219, 255, 271, 276, 309, 335, 352, 353, 358, 361, 362, 437
- Holton, **62**
- homodiégétique, 242, 243
- hostilités, 18
- Hutcheon, **43, 45, 46**
- hypertexte, 271, 272, 275
- hypertextualité, 271, 272, 278
- hypotexte, 271, 272, 275, 277

identité, 11, 12, 13, 33, 59, 61, 64, 66, 67, 69, 72, 73, 75, 76, 83, 84, 85, 88, 96, 102, 107, 108, 146, 153, 161, 163, 170, 185, 187, 210, 219, 270, 300, 302, 315, 354, 356, 361, 362, 363

idéologie, 18, 24, 25, 31, 45, 56, 57, 59, 60, 75, 76, 83, 86, 87, 89, 91, 142, 144, 177, 282, 353, 361

idéologique, 13, 31, 58, 60, 85, 87, 88, 89, 90, 100, 245, 246, 271, 273, 325, 326

île Maurice, 10, 13, 17, 18, 22, 23, 28, 35, 38, 40, 41, 42, 72, 73, 86, 87, 90, 159, 215, 228, 232, 237, 352, 360, 362, 367, 368, 377, 395, 396, 397, 440

illusion, 31, 53, 56, 59, 66, 87, 108, 138, 175, 176, 197, 198, 282, 337, 339, 340, 437

illusion référentielle, 53, 87, 176

imagination, 11, 173, 175, 286, 305, 317, 358

implicite, 201

inconscient, 58, 67, 95, 96, 98, 102, 107, 108, 112, 113, 127, 146, 256, 258, 277, 286, 330, 346, 358, 436

industrie, 20, 21, 23

infrastructure, 60, 62, 63, 67, 68, 146

initium, 47, 49

insularité, 10

interpellation, 59, 84, 249, 250

intertextualité, 272, 358

intertextuel, 272, 283, 346

intradiégétique, 242, 243, 247

Irigaray, **108, 109, 111, 112**

isonomia, 47, 49

isotopie, 198, 199, 310

italiques, 82, 241, 248, 249, 250, 251, 252, 253

Jaubert, **197, 198, 199, 200, 201**

jeu, 10, 12, 53, 58, 65, 70, 71, 78, 108, 137, 140, 141, 146, 154, 194, 196, 198, 200, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 220, 221, 223, 239, 245, 248, 255, 271, 272, 275, 278, 279, 281, 282, 283, 289,

290, 292, 309, 310, 311, 313, 315, 323, 324, 327, 328, 336, 338, 355, 358

Joubert, **255, 256**

Jouve, **150, 151, 153, 215, 220, 221, 227, 228, 233, 355**

karma, 308, 350, 359

karmique, 283, 287, 288, 308, 309, 346, 348

Korthals Althes, **43**

l'acte de langage, 194

Lacan, **95, 96, 107, 108, 432**

LALIT, **iv, 14, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 37, 38, 264, 360, 361, 378, 380, 385, 386, 391, 397, 431, 436, 439**

Lallah, **22, 25, 27, 28**

langage, 12, 27, 45, 46, 47, 76, 153, 154, 170, 194, 197, 203, 204, 211, 253, 255, 256, 287, 326, 328, 329, 331, 334, 336

langue, 12, 13, 14, 17, 23, 24, 28, 33, 37, 67, 122, 170, 177, 178, 194, 200, 249, 323, 324, 325, 330, 344, 360, 377, 383, 432

Lecerclé, 150, 198

lecteur, 39, 41, 51, 52, 53, 63, 81, 100, 111, 133, 153, 164, 171, 175, 181, 193, 199, 200, 201, 203, 207, 211, 218, 221, 222, 223, 224, 241, 243, 246, 248, 250, 251, 263, 266, 278, 306, 309, 311, 314, 321, 324, 357

Ledikasyon Pu Travayer, 21, 22, 24, 264, 431

Lefebvre, **55**

Lévinas, **45, 46, 51, 173, 174, 180, 188, 279, 281, 356**

liberté, 29, 33, 35, 36, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 53, 56, 58, 63, 64, 65, 67, 70, 85, 90, 102, 146, 149, 168, 169, 177, 178, 182, 184, 185, 192, 194, 206, 212, 214, 216, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 228, 231, 232, 235, 236, 238, 239, 241, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 271, 278, 292, 293, 302, 304, 306, 308, 309, 314, 315, 317, 324, 352, 353, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 366, 438

loi, 25, 80, 99, 101, 106, 143, 147, 205, 206, 240, 308, 347

lois, 21, 22, 29, 33, 34, 43, 44, 57, 83, 88, 90, 91, 104, 142, 143, 144, 147, 205, 210, 218, 225, 292, 336

lutte, 11, 22, 32, 35, 36, 38, 91, 96, 99, 102, 107, 117,
136, 151, 228, 232, 240, 294, 296, 297, 298, 320, 322,
323, 333, 363, 432

Lyotard, **44**

magique, 158, 249, 251, 258, 264, 293

maïeutique, 129, 130, 136

Maingueneau, **194, 195, 196, 197, 200, 201**

Malpas, **94**

Martial, **12**

Martinez, **78**

marxisme, 20, 29, 55, 56, 58, 320, 397

marxiste, 22, 24, 29, 32, 322, 323, 335, 350

Mascareignes, 11

masculin, 58, 83, 128, 129, 130, 131, 132, 141, 151, 172,
185, 199, 208, 209, 210, 264, 287, 294, 295, 296, 297,
329, 333, 337, 344, 348, 349, 350, 358, 432

matérialisme, 29, 30, 31, 32

maternité, 103, 110, 111, 141, 142, 181, 245

mauricienne, i, 10, 11, 12, 13, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 37,
38, 40, 41, 43, 62, 63, 69, 169, 352, 360, 361, 362,
363, 377, 396

mère, 15, 24, 64, 68, 85, 86, 95, 96, 98, 99, 101, 102,
103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113,
114, 119, 121, 131, 132, 135, 136, 143, 144, 145, 157,
160, 161, 162, 181, 185, 187, 190, 191, 192, 217, 229,
230, 231, 238, 245, 246, 247, 258, 266, 268, 273, 292,
310, 314, 328, 329, 330, 343, 348, 354, 365, 366, 367,
368

Mérédac, **12**

métadiscours, 200, 201

métaphore, 108, 205, 216, 286, 290, 291, 298, 299, 300,
310, 318, 331, 350, 354, 359, 363

métaphorique, 57, 58, 140, 176, 199, 215, 216, 217, 218,
219, 253, 277, 286, 318, 331, 352, 362

métaphysique, 37, 45, 46, 50, 95, 127, 128, 129, 130,
131, 132, 146, 147, 189, 212, 288, 345, 354

militante, 14

Mills, **194**

Mimésis II, 50, 53

Mimésis III, 50

Mimséis I, 50

MLF, 17, 18, 22, 87, 362

MMM, 19, 20, 23, 24, 26, 27, 395, 396, 397

Moi, **97, 98, 99, 107, 108, 109, 181**

mollesse, 286, 287, 288, 295, 298, 317, 358

monstre, 113, 114, 115, 202, 267, 292

morale, 67, 77, 171, 173, 268

mort, 35, 39, 64, 68, 69, 70, 72, 74, 84, 86, 98, 99, 100,
101, 102, 106, 109, 110, 111, 112, 116, 117, 118, 121,
134, 135, 142, 145, 158, 159, 160, 162, 166, 169, 174,
182, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 209, 210, 217,
229, 231, 238, 256, 267, 270, 284, 289, 290, 291, 292,
293, 294, 296, 297, 298, 313, 317, 329, 331, 332, 334,
335, 336, 338, 342, 344, 345, 346, 348, 350, 354, 356,
358, 367, 368, 369

mot, 28, 53, 68, 71, 79, 82, 89, 115, 116, 119, 122, 135,
171, 172, 175, 185, 203, 204, 205, 206, 218, 221, 230,
249, 251, 255, 256, 261, 263, 298, 300, 317, 319, 321,
332, 335, 343, 349, 356

Mothe, **267, 268, 269**

mouches, 142, 145

mouvement, 16, 19, 23, 24, 34, 46, 50, 81, 115, 164, 177,
179, 184, 188, 193, 203, 212, 213, 216, 219, 232, 233,
239, 253, 270, 276, 279, 281, 285, 288, 298, 300, 306,
309, 310, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322,
323, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336,
338, 339, 341, 343, 350, 359, 367, 368

moyenne bourgeoisie, 26

MSM-PTr-PMSD, 21

multiple, 29, 31, 44, 128, 247, 281, 337, 338, 341, 360,
362

Murfin, **116, 117**

Mutiny, 23, 33, 35, 36, 39, 40, 77, 78, 79, 80, 81, 89, 90,
102, 163, 170, 178, 179, 180, 182, 184, 185, 198, 203,

- 205, 206, 210, 218, 232, 235, 243, 250, 253, 299, 300, 301, 302, 304, 309, 316, 317, 329, 333, 335, 336, 354, 356, 357, 362, 363, 367, 377, 381, 384, 385, 431
- mythique, 12, 115, 119, 121, 122, 187, 255, 259, 265, 286, 288, 307, 308, 312, 317, 320, 433
- mythologie, 37, 54, 121, 122, 265, 272, 287, 292, 299, 307, 329, 334, 337, 338, 345, 438
- narration, 91, 115, 152, 175, 178, 179, 193, 206, 217, 218, 222, 224, 225, 227, 233, 234, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 257, 259, 263, 264, 265, 266, 278, 288, 299, 311, 313, 318, 332, 350, 357, 358, 359, 361
- nature, 12, 22, 29, 30, 36, 41, 72, 75, 96, 97, 99, 121, 124, 127, 134, 147, 153, 154, 162, 163, 165, 166, 190, 197, 208, 209, 219, 225, 282, 289, 290, 293, 296, 302, 304, 317, 339, 342, 348, 378, 384, 387, 390, 393
- Nussbaum, **171, 172**
- objet, 16, 38, 41, 45, 55, 58, 59, 81, 84, 96, 105, 106, 110, 118, 120, 127, 134, 150, 175, 182, 194, 195, 214, 220, 225, 228, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 245, 253, 255, 257, 260, 264, 279, 288, 297, 300, 309, 312, 356
- Œdipe, 95, 96, 107, 121, 122
- oligarchie, 19, 24, 27
- Om, 307, 334, 346
- omniscient, 246, 259, 265, 383
- opposant, 14, 18, 97, 130, 139, 207, 213, 228, 233, 234, 239, 245, 253, 270
- oral, 241, 247, 255, 260, 261, 262, 263, 264, 385, 386
- ordre policier, 52, 147, 154, 249, 329
- Osborn, **97**
- oubli, 13, 114, 119, 184, 284, 346
- ought*, 172
- ouverture, 15, 18, 37, 43, 45, 46, 52, 168, 169, 172, 212, 221, 224, 233, 246, 251, 260, 262, 263, 264, 265, 271, 307, 317, 321, 322, 327, 334, 436
- panthéon, 128, 187, 308, 336, 338, 339, 340, 345, 360
- Parker, **171**
- parole, 33, 34, 37, 47, 48, 49, 63, 82, 87, 89, 149, 150, 162, 174, 194, 200, 203, 205, 206, 207, 224, 244, 245, 255, 257, 261, 263, 265, 306, 311, 327, 334, 355, 356, 358, 369
- passé, 17, 63, 66, 67, 68, 72, 75, 84, 86, 136, 146, 156, 158, 159, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 186, 187, 192, 193, 215, 219, 229, 235, 238, 255, 262, 263, 267, 270, 279, 284, 305, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 331, 332, 353, 355, 357, 358, 359, 362, 366
- pathologique, 108, 207
- patriarcat, 22, 34, 35, 49, 55, 57, 58, 93, 94, 95, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 110, 112, 113, 117, 118, 124, 126, 128, 133, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 158, 159, 160, 161, 182, 199, 207, 209, 218, 229, 232, 239, 265, 276, 277, 278, 292, 293, 294, 296, 329, 331, 336, 352, 353, 354, 355, 356, 361, 362, 377, 386, 434
- Père, 95, 98, 99, 104, 122, 131, 132, 138
- performative, 195, 198, 205, 249
- personnages, 13, 33, 34, 35, 36, 53, 62, 67, 71, 78, 84, 95, 99, 101, 102, 138, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 160, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 192, 193, 194, 203, 205, 211, 216, 220, 222, 223, 227, 231, 232, 233, 238, 239, 244, 260, 261, 262, 266, 268, 270, 273, 274, 278, 292, 297, 300, 303, 305, 309, 313, 316, 321, 338, 341, 345, 350, 355, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 365, 366, 368
- petite bourgeoisie, 26, 27, 28
- peuple, 14, 24, 28, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 153, 155, 160, 164, 169, 177, 182, 184, 185, 189, 218, 230, 231, 232, 235, 236, 244, 275, 276, 323, 324, 325, 326, 335, 360, 361
- peur, 15, 17, 34, 39, 67, 75, 77, 79, 81, 97, 102, 107, 109, 111, 113, 118, 120, 121, 139, 144, 145, 160, 164, 169, 187, 217, 225, 235, 283, 292, 312, 355, 363, 368
- phallocentrique, 327, 329
- philia*, 174, 175, 183, 185, 186, 187, 356
- philosophie, 22, 29, 45, 46, 48, 51, 59, 128, 132, 136, 141, 173, 174, 180, 188, 190, 193, 279, 281, 343, 347, 349, 356, 432, 434, 436, 437
- pierre, 73, 274, 288, 292, 293, 298, 358, 366
- Platon, 129, 130, 131, 203, 256
- pluralité, 13, 48, 49, 59, 128, 212, 213, 217, 220, 244, 255, 258, 262, 264, 270, 281, 282, 302, 303

PMSD, 19, 20, 28, 395, 396, 397

poème, 119, 123, 124, 125, 178, 186, 223, 241, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 265, 272, 274, 275, 291, 306, 307, 308, 309, 312, 330, 334, 335, 336, 345, 346, 348

policier, i, 49, 50, 53, 56, 78, 79, 149, 253, 268, 361

polis, 47, 48, 49, 193

politique, i, 11, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 32, 34, 35, 37, 40, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 75, 132, 140, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 172, 175, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 193, 194, 195, 196, 198, 202, 203, 206, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 232, 234, 236, 239, 240, 241, 243, 245, 246, 249, 250, 253, 255, 257, 259, 260, 262, 265, 271, 272, 276, 278, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 293, 295, 298, 299, 300, 302, 304, 305, 306, 309, 310, 312, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 324, 326, 327, 330, 331, 333, 336, 341, 343, 345, 349, 350, 352, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 366, 367, 368, 377, 396, 397, 432, 433, 434, 437, 438, 439

polythéisme, 338, 339, 340, 350, 360, 434

populaire, 17, 24, 39, 235, 239, 260, 261, 263, 264, 325

population, 11, 12, 14, 17, 18, 21, 26, 27, 28, 41, 63, 66, 69, 220, 396

position, i, 15, 16, 21, 22, 23, 24, 27, 29, 33, 37, 38, 40, 42, 43, 66, 67, 69, 87, 147, 150, 151, 153, 154, 156, 157, 158, 165, 166, 167, 169, 170, 182, 185, 193, 201, 202, 207, 208, 211, 217, 219, 232, 244, 245, 253, 266, 270, 279, 315, 327, 355, 361, 362, 384, 392

postcoloniale, 73, 75, 439

postmodernisme, 14, 43, 44, 45

pouvoir, i, 15, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 28, 32, 35, 37, 46, 48, 49, 56, 59, 74, 76, 78, 79, 89, 96, 100, 104, 122, 130, 132, 144, 145, 158, 161, 164, 175, 184, 185, 193, 194, 196, 198, 205, 206, 210, 219, 232, 238, 247, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 262, 266, 269, 274, 278, 281, 287, 289, 315, 329, 331, 335, 336, 338, 344, 352, 396, 397, 433

pragmatique, 31, 37, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 205, 279, 435

prescriptifs, 197

prisonnières, 79, 89, 90, 102, 103, 170, 179, 182, 184, 204, 209, 218, 232, 235, 303, 305, 316, 333, 335, 367

processus, 30, 31, 32, 46, 47, 49, 50, 52, 55, 56, 69, 75, 148, 173, 176, 178, 206, 240, 281, 282, 283, 304, 326, 327, 352, 355, 360

production, 10, 11, 18, 24, 25, 27, 30, 31, 32, 56, 60, 69, 83, 93, 94, 146, 151, 172, 194, 196, 304, 325, 392

prolétaires, 94, 353, 361

prolétariat, 22, 24, 32, 62, 184, 236, 320, 322, 324, 325, 350, 352, 354, 397

promissifs, 197

Propp, **227, 232, 233, 234, 236, 270**

psychiatre, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 76, 146, 166, 185, 207, 208, 216, 222, 228, 231, 242, 245, 246, 310, 311, 323, 353, 356, 357, 362, 365

psychologie, 37, 62, 118, 320, 323, 437

pulsion, 74, 98, 102, 107, 113, 114, 118

question, 14, 23, 25, 34, 37, 40, 43, 49, 50, 51, 52, 53, 93, 96, 97, 101, 119, 146, 147, 148, 151, 154, 157, 172, 173, 176, 177, 183, 195, 206, 214, 241, 245, 249, 250, 251, 255, 260, 267, 268, 301, 307, 311, 313, 314, 323, 324, 325, 326, 336, 338, 355, 362, 377, 378, 383, 387

raciales, 17, 18

Ramharai, **41, 42**

Rancière, **47, 50, 53, 56, 58, 59, 147, 148, 149, 150, 171, 172, 203, 206, 225, 241, 249, 282, 358**

réalité, i, 14, 31, 35, 44, 50, 51, 52, 53, 59, 65, 67, 71, 74, 88, 90, 95, 97, 98, 99, 101, 112, 115, 116, 121, 143, 149, 150, 159, 162, 170, 175, 176, 179, 197, 198, 201, 208, 210, 220, 223, 225, 246, 249, 256, 258, 263, 264, 271, 282, 284, 286, 287, 288, 289, 291, 293, 300, 301, 302, 319, 333, 337, 339, 340, 343, 359, 362, 432

Récanati, **195, 196**

réel, i, 31, 50, 52, 53, 56, 65, 87, 90, 116, 141, 187, 197, 203, 219, 224, 227, 228, 231, 232, 236, 250, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 291, 293, 295, 298, 300, 301, 302, 350, 358, 359, 377, 382, 437

Réel, i, 282, 283, 284, 285, 287, 437

regard, 10, 21, 61, 105, 129, 137, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 178, 211, 213, 222, 260, 265, 268, 269, 278, 282, 284, 314, 355

Regard, **161, 162, 163, 164, 172, 206, 210, 249, 250, 251, 271, 328, 438, 439**

règles, 53, 84, 87, 101, 103, 105, 113, 120, 122, 134, 135, 136, 165, 173, 182, 197, 226, 227, 253, 304, 354, 433

religieuse, 24, 38, 273, 347, 368

répétition, 67, 79, 80, 135, 197, 198, 214, 240, 252, 253, 255, 275, 281, 283, 307, 334

répression, 25, 55, 58, 60, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 98, 99, 108, 113, 210

réseau, 282, 286, 288, 295, 350

responsabilité, 46, 51, 122, 158, 165, 173, 188, 189, 201, 277, 315

révolte, 35, 36, 40, 77, 79, 82, 85, 89, 155, 157, 166, 182, 184, 186, 217, 218, 220, 230, 232, 235, 236, 243, 244, 253, 276, 294, 302, 303, 304, 315, 330, 355, 363, 368

Ricoeur, **46, 47, 50, 51, 52, 53, 171, 172, 173, 174, 282, 298, 435**

rien, 47, 78, 104, 107, 111, 112, 116, 130, 140, 166, 168, 178, 190, 203, 224, 253, 281, 282, 283, 284, 287, 288, 294, 327, 332, 339, 348, 350

Rivière, **19, 38, 170**

Robert, **12, 62, 127, 132, 300, 435, 437**

Roi Pêcheur, 125, 126

roman, 12, 13, 14, 18, 21, 23, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 54, 57, 62, 63, 70, 79, 82, 83, 84, 86, 88, 89, 90, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 109, 111, 112, 114, 115, 119, 123, 124, 125, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 141, 142, 146, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 188, 190, 192, 197, 198, 199, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 228, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 241, 242, 243, 244, 246, 250, 253, 254, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 268, 269, 270, 272, 274, 275, 277, 278, 290, 291, 292, 293, 296, 297, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 321, 322, 323, 326, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 345, 346, 348, 349, 352, 353, 354, 355, 359, 362, 363, 365, 366, 367, 368, 377, 433, 436

Rosset, **240, 282, 283, 284, 285, 287, 293, 356, 358**

roupie, 20, 394

rythme, 203, 253, 255, 257, 261, 307, 328, 330, 332, 334, 335, 336, 337

sacrifice, 119, 122, 123, 124, 174, 188, 189, 190, 193, 354

sang, 70, 71, 100, 110, 111, 122, 137, 142, 145, 209, 225, 244, 294, 312, 334

schéma, 26, 27, 60, 74, 75, 89, 94, 96, 114, 140, 151, 160, 194, 196, 227, 228, 231, 233, 236, 238, 261, 272, 299, 309, 320, 334, 340

secret, 87, 142, 191, 209, 250, 283, 287, 318

sémantique, 51, 195, 298, 306, 319

sens, 15, 19, 32, 37, 47, 48, 49, 51, 53, 56, 65, 85, 89, 103, 111, 113, 116, 117, 126, 128, 135, 142, 172, 174, 176, 178, 182, 183, 187, 191, 195, 197, 200, 201, 205, 206, 208, 210, 213, 214, 216, 220, 222, 236, 239, 240, 241, 242, 253, 271, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 293, 295, 298, 300, 305, 307, 308, 317, 318, 320, 328, 332, 334, 343, 350, 352, 353, 358, 359, 362, 381

serpent, 102, 267, 299, 341

should, 19, 134, 141, 172, 176, 200, 204, 325, 384, 386, 387

Shusterman, **150**

silence, 57, 65, 68, 116, 144, 160, 162, 278, 304, 338

société, i, 14, 22, 23, 25, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 44, 51, 55, 56, 58, 61, 62, 67, 83, 85, 86, 95, 96, 99, 100, 102, 105, 107, 109, 110, 111, 114, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 127, 131, 133, 136, 142, 144, 146, 147, 153, 159, 161, 163, 165, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 174, 181, 188, 211, 218, 224, 225, 226, 251, 253, 257, 258, 266, 269, 270, 276, 291, 297, 320, 321, 322, 335, 350, 352, 354, 356, 357, 361, 362, 365, 367, 377

solidaires, 34, 210, 286, 361

solidarité, 33, 35, 36, 125, 133, 135, 140, 169, 174, 175, 180, 181, 182, 183, 184, 193, 210, 224, 230, 294, 318, 336, 362, 368

sorcière, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 159, 305, 354

souvenir, 68, 114, 115, 117, 139, 167, 189, 191, 192, 202, 229, 231, 237, 277, 284, 286, 291, 294, 330, 331, 346, 358, 366

Souyri, **29, 30, 31, 32**

Sperber, **118, 119**

Spinoza, **48, 225, 226, 232, 281**

spirituel, 166, 299, 317, 359

structure, 10, 22, 25, 32, 38, 45, 57, 58, 60, 70, 83, 84, 85, 89, 94, 95, 102, 146, 150, 152, 171, 179, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 232, 233, 236, 239, 245, 247, 268, 270, 279, 285, 313, 316, 341, 353, 354, 357, 366, 382, 385, 386, 387, 433

suicide, 69, 71, 80, 84, 102, 109, 112, 168, 192, 203, 209, 218, 231, 244, 270, 275, 314, 335, 346, 353, 367, 387

sujet, 33, 39, 44, 46, 51, 59, 61, 64, 71, 75, 76, 80, 83, 84, 85, 86, 89, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 107, 108, 109, 113, 121, 133, 136, 137, 145, 146, 150, 153, 194, 206, 214, 215, 216, 219, 225, 227, 233, 286, 291, 311, 354, 357, 362, 433

Sujet, 51

superstructure, 31, 60, 146, 378

Surmoi, 97, 102, 103, 104, 105, 108, 112, 113, 127, 181

symbolique, 51, 57, 64, 74, 84, 96, 104, 107, 112, 113, 114, 116, 121, 123, 125, 180, 187, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 267, 268, 270, 289, 291, 293, 296, 302, 313, 315, 317, 331, 333, 338, 341, 344, 345, 354, 355

syndicat, 17, 35, 247

système, 25, 36, 40, 46, 56, 59, 60, 62, 63, 67, 81, 83, 87, 88, 89, 93, 101, 105, 137, 142, 143, 144, 146, 147, 163, 166, 167, 170, 173, 176, 177, 178, 179, 183, 194, 210, 218, 232, 235, 253, 278, 288, 305, 320, 321, 324, 326, 354, 356, 369

tabou, 87, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 354

temps, i, 10, 12, 15, 16, 18, 20, 22, 34, 35, 37, 50, 52, 55, 56, 58, 73, 75, 77, 95, 97, 101, 107, 119, 127, 132, 137, 144, 148, 149, 150, 151, 166, 172, 175, 176, 178, 179, 183, 186, 187, 189, 191, 196, 205, 210, 215, 224, 226, 230, 240, 241, 247, 251, 255, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 279, 282, 288, 289, 290, 297, 302, 304, 305, 306, 307, 309, 312, 314, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 352, 355, 358, 359, 365, 367, 396, 439

territoire, 19, 72, 90, 216

texte, i, 33, 50, 52, 54, 82, 87, 90, 112, 134, 135, 150, 151, 153, 154, 156, 160, 162, 164, 171, 172, 175, 176, 194, 195, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 209, 211, 213, 214, 215, 218, 220, 221, 224, 225, 239, 240,

241, 249, 250, 251, 252, 271, 272, 275, 277, 278, 285, 286, 288, 309, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 334, 335, 336, 355, 357, 432

The Malaria Man and her Neighbours, 68, 70, 71, 77, 79, 184, 220, 232, 236, 243, 244, 309, 353, 377

The Rape of Sita, 33, 34, 36, 38, 41, 42, 57, 77, 80, 81, 82, 88, 90, 109, 112, 119, 123, 124, 125, 126, 133, 137, 139, 154, 156, 157, 158, 161, 162, 167, 168, 185, 186, 198, 200, 206, 207, 208, 216, 218, 221, 223, 224, 225, 231, 236, 237, 239, 243, 244, 245, 246, 250, 254, 259, 260, 262, 263, 264, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 291, 293, 296, 297, 299, 306, 307, 309, 311, 317, 329, 330, 334, 335, 336, 342, 345, 346, 347, 348, 349, 352, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 362, 366, 377, 380, 382, 385, 396, 431, 440

thématiques, 10, 13, 21, 23, 35, 86, 90, 215, 220, 243, 245, 316, 318, 323, 324, 357

théologie, 48, 128

There is a Tide, 14, 18, 21, 24, 33, 34, 35, 38, 39, 62, 63, 66, 68, 69, 70, 76, 81, 87, 90, 104, 133, 134, 138, 139, 154, 155, 161, 166, 167, 175, 176, 177, 178, 185, 190, 191, 192, 207, 215, 216, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 228, 231, 235, 242, 243, 244, 245, 246, 254, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 290, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 309, 310, 311, 312, 316, 319, 321, 322, 323, 325, 326, 335, 353, 354, 355, 357, 359, 362, 365, 377, 431

totem, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 145, 354

tournant, 13, 14, 23, 40, 43, 44, 45, 154, 177, 203, 228, 284, 330

transtextualité, 271, 272

travail, 15, 17, 20, 22, 23, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 37, 43, 47, 50, 55, 56, 64, 66, 70, 117, 150, 165, 167, 170, 179, 183, 201, 225, 255, 256, 276, 277, 321, 324, 332, 352, 359, 360, 361, 365, 369, 396

Triplopia, **39, 42, 57, 202, 399**

Trousseau, **319, 320, 321**

utopie, 32, 33, 35, 49, 174, 178, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 350, 359, 437

valeurs, 52, 83, 86, 93, 120, 150, 151, 153, 154, 159, 161, 165, 167, 168, 171, 180, 196, 206, 211, 278, 286, 355, 436

Vallet, 130, 131

ventre, 130, 142, 144, 292

verbe, 197, 203, 205, 218, 264, 322

viol, 22, 34, 36, 38, 42, 57, 72, 80, 88, 109, 112, 113, 114, 117, 124, 125, 126, 127, 133, 137, 138, 139, 140, 156, 158, 160, 167, 168, 181, 187, 198, 199, 200, 202, 206, 209, 216, 229, 231, 237, 247, 248, 250, 274, 275, 276, 277, 291, 293, 311, 329, 330, 334, 346, 347, 348, 356, 357, 362, 366

violence, 17, 25, 34, 36, 42, 57, 58, 61, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 88, 102, 109, 111, 112, 141, 144, 146, 160, 162, 198, 206, 209, 224, 250, 289, 292, 294, 302, 316, 331, 334, 353, 388, 393

voix, 47, 62, 82, 99, 106, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 162, 164, 166, 176, 207, 214, 224, 229, 243, 251, 253, 263, 265, 278, 316, 327, 335, 354, 357, 362, 365

Weston, **124, 125, 126, 276**

Williams, **56, 57, 93, 94**

Wittgenstein, **45**

Zimmer, **287**